
SANTARCANGELO DEI TEATRI

presenta

LA CITTADELLA DEL TEATRO

Santarcangelo di Romagna 1-5 Luglio 1987





Santarcangelo dei Teatri ha realizzato nella stagione teatrale che sta per terminare le seguenti iniziative:

produzioni

LA CITTÀ MORTA

di Andrea Taddei

Produzione: Centro per la sperimentazione e la Ricerca teatrale di Pontedera, ATER-ERT, Santarcangelo dei Teatri

Teatro dei Mutamenti

STORIA NATURALE INFINITA

di Antonio Neiwiller

Produzione: Santarcangelo dei Teatri

Teatro Studio 3

LA CAMERA ROSSA

di Silvia Bevilacqua

Produzione: Teatro Studio 3/Santarcangelo dei Teatri

ha ospitato

Tre giorni di danza:

Compagnia Luisa Casiraghi

NEO

Vera Stasi

LACUNA BUIO-LUCE ICEBERGS

Free Form Teatro Danza

LA VITA SEGRETA

Giuditta Cambieri

SOGNITUDINE

Gruppo Ersilia

VEDRAI COME SI BIFORCA LA CANTINA

Compagnia teatrale di Alessandro Gentili

L'UOMO SOLO

da Cesare Pavese

Entr'acteatro

L'USIGNOLO CON IL MAL DI DENTI

L'immaginario di un compositore di musica

SANTARCANGELO DEI TEATRI

P.zza Ganganelli 1 - Tel. 0541/626185-626480
47038 Santarcangelo di Romagna

SANTARCANGELO DEI TEATRI

Centro di ricerca
e produzione teatrale



SANTARCANGELO DEI TEATRI

Centro di Ricerca
e Produzione teatrale

Presidente
Giancarlo Zoffoli

Vice-presidente
Moreno Neri

Direttore artistico
Roberto Bacci

Consulenza artistica
**Raimondo Guarino, Piero Meldini,
Claudio Medolesi, Ferdinando Taviani**

Pubbliche relazioni
Mauro Bulgarelli

Organizzazione
Giorgio Zorù

Segretario amministrativo
Giovanni Razzani

Ufficio stampa
Barbara Regondi

Immagine
Relè Art Direction Massimo Dolcini

Consorzio Gestione Festival Internazionale
"Teatro in piazza" Comuni di:
Rimini, Santarcangelo, Poggio Berni, Torriana,
Verucchio, Provincia di Forlì

Con il contributo di:
Regione Emilia-Romagna,
Ministero del Turismo e dello Spettacolo,
Sapignoli Editore

LA CITTADELLA DEL TEATRO

1/5 Luglio 1987
Santarcangelo di Romagna

Direttore artistico
Roberto Bacci

Consulenza artistica
**Raimondo Guarino, Piero Meldini,
Claudio Medolesi, Ferdinando Taviani**

Pubbliche relazioni
Mauro Bulgarelli

Organizzazione
Giorgio Zorù

Segretario amministrativo
Giovanni Razzani

Segreteria
Mirella Tosi, Anna Ceretto

Ufficio stampa
Barbara Regondi, Marina Garattoni

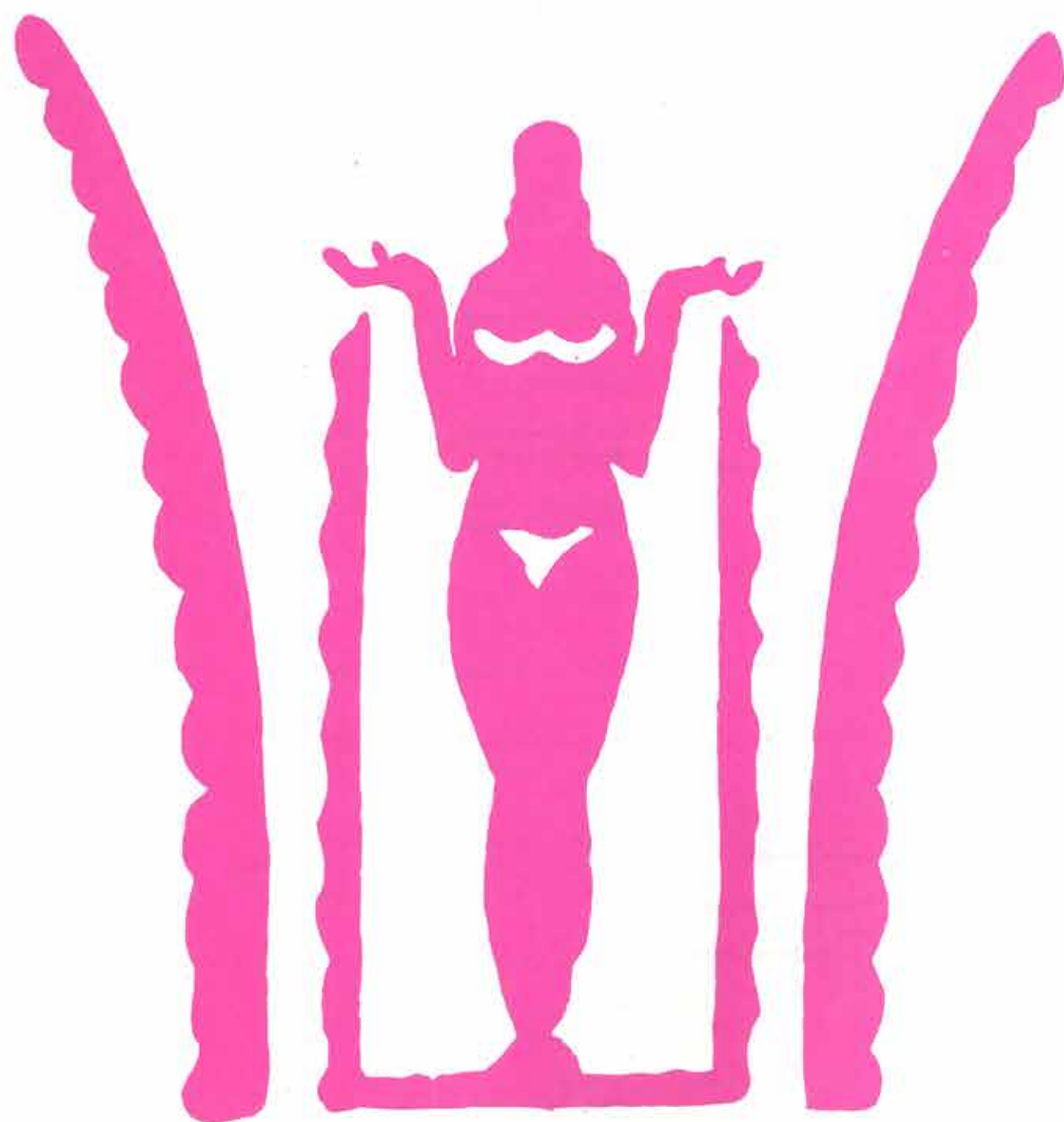
Informazioni
**Antonio Calbi, Manuela Adorni,
Mieke Norder**

Allestimenti
**Claudio Angelini, Edoardo Ceccaroni,
Tiziana Draghi, Rhodri Jones, Lucio Pari,
Mirella Rosner, Sergio Zagaglia**

Logistica
Cristina Ghirardi

Collaborazione alla scenografia urbana
Marco Gaudenzi, Andrea Succi

Immagine
Relè Art Direction Massimo Dolcini



Programma	6
La necessità di una scommessa	9
Santarcangelo dei Teatri - terzo atto	10
PAESAGGI TEATRALI	11
DINANZI ALLA TRADIZIONE OCCIDENTALE Autobiografia teatrale di Jerzy Stuhr	17
DEDICATO A JULIAN BECK Nunca Mas	23
SEGNALI DI FUMO	29
PRODUZIONI	39
PROGETTI SPECIALI	41
OSPITALITÀ	43
TEATRO E LIBERTÀ	45
RETROSPETTIVA i films di Manoel de Oliveira	47
AL CANE RANDAGIO	55
INIZIATIVE COLLATERALI	57



Mercoledì 1 Luglio

ore 15.00
O passato e o presente □
 ore 17.30
Benilde ou a virgem mãe □
 Films - Supercinema
 ore 17.30
Laggiù soffia *
 ore 18.00
Il tempo degli assassini - Teatro della Collegiata
 ore 20.45
Delirio - Castello Montebello *
 ore 21.30
Quentin - Scuole Elementari via Mazzini *
 ore 21.30
Kontrabasista - Pieve
 ore 21.30
Babylon - Campo sportivo
 ore 22.00
Antigone - Palestra Sacripanti
 ore 22.30
Banda Osiris - Piazza Ganganelli □
 ore 24.00
De Profundis - Sferisterio
 ore 24.00
Zanna Biczewska - Pieve
 ore 24.00
Vedrai come si biforca la cantina
 Piazza Balacchi
 ore 24.00
Storia naturale infinita - Sala Polivalente
 ore 24.00
La camera rossa - Sala Consiliare
 ore 1.30
Filottete - Grotte Tufacee

Giovedì 2 Luglio

ore 10.30
Teatro e libertà - Giardino Scuola via Togliatti □
 ore 10.30
Le soulier de satin - Film - Supercinema □
 ore 12.00
 Incontro con **Manoel de Oliveira** □
 Rimini - Caffè delle Rose
 ore 15.30
Nunça Mas - Pieve □
 ore 17.30
Laggiù soffia *
 ore 18.00
Il tempo degli assassini - Teatro della Collegiata
 ore 20.45
Delirio - Castello Montebello *
 ore 21.30
Kontrabasista - Pieve

ore 21.30
Antigone - Palestra Sacripanti
 ore 21.30
Quentin - Scuole Elementari via Mazzini *
 ore 21.30
Babylon - Campo sportivo
 ore 22.00
Giovanna degli Spiriti - Palestra 1
 ore 22.30
Arp Quartet - Concerto □
 Piazza Ganganelli
 ore 24.00
Zanna Biczewska - Pieve
 ore 24.00
La camera rossa - Sala Consiliare
 ore 24.00
Storia naturale infinita - Sala Polivalente
 ore 24.00
Vedrai come si biforca la cantina
 Piazza Balacchi
 ore 24.00
De Profundis - Sferisterio
 ore 1.30
Filottete - Grotte Tufacee

Venerdì 3 Luglio

ore 10.30
Teatro e libertà - Giardino Scuola via Togliatti □
 ore 15.00
Francisca - Film - Supercinema □
 ore 15.30
Quentin - Scuole Elementari via Mazzini *
 ore 15.30
 Incontro con **Jerzy Stuh e Tadeusz Konnicki**
 Pieve □
 ore 17.30
Laggiù soffia *
 ore 18.00
Il tempo degli assassini - Teatro della Collegiata
 ore 18.00
Drammaturgia e nuovo teatro □
 Incontro con Slawomir Mrozek - Pieve
 ore 18.30
A caça - Film - Supercinema □
 ore 19.30
Salvatore Giuliano - Rocca □
 ore 20.45
Delirio - Castello Montebello *
 ore 21.30
Musica Centrum - Pieve
 ore 21.30
Antigone - Palestra Sacripanti
 ore 21.30
Escamot - Piazza Monache
 ore 21.30
Babylon - Campo sportivo
 ore 22.00
Giovanna degli spiriti - Palestra 1

ore 22.00
Vedrai come si biforca la cantina
 Piazza Balacchi
 ore 22.30
29th Street Saxophone Quartet □
 Piazza Ganganelli
 ore 24.00
De Profundis - Sferisterio
 ore 24.00
Zanna Biczewska - Pieve
 ore 24.00
Storia naturale infinita - Sala Polivalente
 ore 24.00
La camera rossa - Sala Consiliare
 ore 1.30
Filottete - Grotte Tufacee

Vincitore **Premio Opera Prima Narni** o

Sabato 4 Luglio

ore 10.30
Teatro e libertà - Giardino Scuola via Togliatti □
 ore 15.00
O atto da primavera - Film - Supercinema □
 ore 15.30
 Incontro con **Leo De Berardinis** - Pieve □
 ore 15.30
Quentin - Scuola Elementare via Mazzini *
 ore 17.30
Laggiù soffia *
 ore 17.30
 Incontro con **Mario Martone** - Pieve □
 ore 18.00
Il tempo degli assassini
 Teatro della Collegiata
 ore 19.30
Salvatore Giuliano - Rocca □
 ore 20.45
Delirio - Castello Montebello *
 ore 21.30
Babylon - Campo sportivo
 ore 21.30
Escamot - Piazza Monache
 ore 21.30
Storia naturale infinita - Sala Polivalente
 ore 21.30
Musica Centrum - Pieve
 ore 22.00
Giovanna degli spiriti - Palestra 1
 ore 22.00
Schmäh - Piazza Balacchi
 ore 22.30
Pietro Tonolo e Rita Marcotulli Quartetto □
 Piazza Ganganelli
 ore 24.00
De Profundis - Sferisterio
 ore 24.00
L'ultimo nastro di Krapp - Palestra Sacripanti
 ore 24.00
La camera rossa - Sala Consiliare

ore 1.30
Filottete - Grotte Tufacee

Vincitore **Premio Opera Prima Narni** o

Domenica 5 Luglio

ore 10.30
Teatro e libertà - Giardino Scuola via Togliatti □
 ore 15.00
Aniki-Bobò - Film - Supercinema □
 ore 15.30
Lezione su Delitto e Castigo - Pieve □
 ore 17.30
Laggiù soffia *
 ore 18.00
Il tempo degli assassini
 Teatro della Collegiata
 ore 19.30
Salvatore Giuliano - Rocca □
 ore 20.45
Delirio - Castello Montebello *
 ore 21.30
De Profundis - Sferisterio
 ore 21.30
Musica Centrum - Pieve
 ore 21.30
Storia naturale infinita - Sala Polivalente
 ore 21.30
Escamot - Piazza Monache
 ore 21.30
Babylon - Campo sportivo
 ore 22.00
Giovanna degli spiriti - Palestra 1
 ore 22.00
Schmäh - Piazza Balacchi
 ore 22.30
Tenue de Ville - Piazza Ganganelli
 ore 24.00
Quentin - Scuola Elementare via Mazzini *
 ore 24.00
La camera rossa - Sala Consiliare
 ore 24.00
L'ultimo nastro di Krapp - Palestra Sacripanti
 ore 1.30
Filottete - Grotte Tufacee

* Spettacoli a prenotazione obbligatoria
 □ Spettacoli gratuiti
 o Spettacoli con luogo e orario da definire



LA NECESSITÀ DI UNA SCOMMESSA

Osservando il panorama dei Festival e delle rassegne estive di teatro dalla Luna, ci sarebbe da chiedersi quale sia la "necessità" che fa della Cittadella del Teatro di Santarcangelo una scommessa ancora viva e, credo, valida. Eppure non esiste nessuno dei motivi che di solito permettono ad una manifestazione culturale estiva, promossa dalle istituzioni, di sopravvivere:

- non è sostenuto da interessi "esterni" al teatro;
- non ha un "doppio fondo" turistico a cui appoggiarsi;
- non ha i finanziamenti che di solito hanno i grandi festival che "fanno notizia";
- non si indentifica con una tendenza o una corporazione di teatro (dopo 9 anni dalla rifondazione del '78 il panorama teatrale è notevolmente mutato);
- non è a servizio del mercato teatrale come trampolino di lancio per la stagione invernale.

Ed allora, se queste condizioni oggettivamente non appaiono come i pilastri di un'identità, tra l'altro sempre alla ricerca di se stessa, dove sta il segreto della "necessità" di Santarcangelo che fa in modo che uomini di teatro di ogni parte del mondo insieme ad un pubblico numeroso e interessato si diano appuntamento?

La risposta, credo, va cercata da un lato nei fatti, cioè nel progetto, dall'altro nella "tradizione del cambiamento" fino ad oggi perseguita.

Se si analizzano i progetti in cui il programma è articolato, i risultati di questa "necessità", che è poi la vita culturale stessa di Santarcangelo dei Teatri, balzano agli occhi.

Che cosa può spingere infatti tre artisti di generazione diverse come De Oliveira, De Berardinis e Martone a confrontare la loro identità artistica, prima ancora che produttiva, nei PAESAGGI TEATRALI?

L'"ambiente" umano ed artistico che ogni

volta si crea a Santarcangelo e di cui tutta la città è partecipe acquista un fascino particolare che permette di sperimentare strade o riflessioni che la normale attività professionale spesso nega.

Se infatti il grande regista di cinema Manoel De Oliveira realizzerà la sua prima opera teatrale dopo una lunga carriera artistica, Jerzy Stuhr, grande attore polacco, si porrà, con la sua Autobiografia Teatrale, DINANZI ALLA TRADIZIONE OCCIDENTALE per ripercorrere alcuni sentieri delle proprie riflessioni sul teatro. Il progetto da lui realizzato per La Cittadella avrà come testimonianze viventi alcuni artisti dell'Est europeo tra cui Zanna Biczewska, la più grande cantante russa contemporanea, il drammaturgo Slawomir Mrozek, il collega Jerzy Radziwilowicz che con Stuhr ha interpretato lo spettacolo di Wajda "Delitto e castigo", ed il padre di tutta una generazione di attori, il maestro Tadeusz Konwicki.

La riflessione che Stuhr proporrà con spettacoli, concerti ed incontri avrà quasi il suo contrappunto nel NUNCA MAS, che la "Fondazione Julian Beck" propone come testimonianza dell'uso del teatro come strumento di intervento politico nelle ferite della realtà.

Con le Madri della Plaza de Mayo, rappresentate dalla loro presidentessa Hebe De Bonafini, proporranno filmati e video documentando la loro drammatica lotta per ottenere giustizia, anche ricorrendo a performance e vere e proprie azioni teatrali di strada.

Altro elemento del progetto generale che fa di Santarcangelo un luogo "necessario" è lo spazio aperto verso le realtà emergenti siano esse gruppi o progetti speciali che ridefiniscono la prospettiva del teatro. Per questo abbiamo ritenuto opportuno ripetere l'esperienza di SEGNALI DI FUMO che già l'anno passato ha dato risultati sorprendenti presentando giovani gruppi che solitamente la macchina delle

istituzioni non tiene in considerazione, mentre la sezione dei PROGETTI SPECIALI presenterà due studi "per lo spettatore e per il teatro", prodotti dal Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, che per le loro caratteristiche contribuiscono a ridefinire una nuova vicinanza tra attore e spettatore: "Laggiù soffia" da "Moby Dick" di Melville e "Quentin" da "L'urlo e il furore" di Faulkner.

Oltre al CANE RANDAGIO, uno spazio solo apparentemente di intrattenimento, dove in realtà sono presenti gruppi musicali di livello internazionale, lo spessore spettacolare sarà ampliato dalle PRODUZIONI della Stagione '86/87 di Santarcangelo dei Teatri ("Storia naturale infinita" del Teatro dei Mutamenti e "La camera rossa" dello Studio 3) e da alcune ospitalità tra le quali due legate a Santarcangelo da molti anni, Bustric ed il Teatro Potlach di Fara Sabina ed un grande spettacolo del gruppo inglese Footsbarn Travelling Theatre.

Durante LA CITADELLA DEL TEATRO si terranno quotidiani incontri con gli artisti presenti che certamente offriranno al pubblico l'occasione per verificare e approfondire i temi e le inquietudini che attraversano oggi il teatro. Alcuni di questi incontri saranno articolati in una vera e propria sessione dal titolo TEATRO E LIBERTÀ coordinata da Claudio Meldolesi e Ferdinando Taviani, che avrà luogo ogni mattina con relazioni particolari ed una discussione aperta ai partecipanti.

In cinque giorni, dall'1 al 5 luglio, saranno più di 100 le manifestazioni ospitate da Santarcangelo ed ora che il programma è definito, quello che possiamo augurarci è che esso offra, alla fine, alcune idee per progettare il futuro del nostro lavoro, per ricreare cioè quella "necessità" di cui parlavo all'inizio che è la sola identità in cui è lecito credere.

Un ringraziamento sincero fin da ora a tutti coloro che hanno lavorato e che lavoreranno in questi giorni perchè ciò sia possibile.

Il Direttore Artistico
Roberto Bacci

SANTARCANGELO DEI TEATRI - terzo atto

Si chiude con LA CITADELLA DEL TEATRO 1987 il primo triennio di lavoro di SANTARCANGELO DEI TEATRI, per noi amministratori è quasi tempo di consuntivi.

Come Presidente del Consorzio la scelta mi sembra oggi, come ieri, da riconfermare. La strada intrapresa è difficile ed irta di ostacoli, molto più "facile" sarebbe stato adagiarsi sotto la logica del mercato che ormai impone non solo le proprie leggi economiche, ma anche le proprie scelte culturali.

A Santarcangelo attraverso un fecondo rapporto tra gruppi, singoli artisti, studiosi, operatori e pubblici amministratori siamo riusciti ad essere in questi anni un modello culturale e sociale contro la tendenza a smobilizzare che mira "al garantito", al "già visto" penalizzante nei confronti delle forze vive del teatro.

L'indirizzo produttivo di SANTARCANGELO DEI TEATRI deve costituire un chiaro impegno propositivo per una più interessante prospettiva per la cultura teatrale non solo emiliano-romagnola.

Benvenuti.

Il Presidente
Giancarlo Zoffoli



PAESAGGI TEATRALI

a cura di Roberto Bacci

DE PROFUNDIS

da un racconto di Agustina Bessa Luis
Soggetto e monologo di Manoel de Oliveira
Con: Ruy Furtado

Scenografia: Luis Monteiro

Assistente scenografia: Maria José Condeixa
de a Branco

Assistente alla regia: Julia Buisel

Tecnico del suono: Joaquim José Vicente Pinto

Regia: Manoel de Oliveira

Versi adattati di: Antonio Nobre, José Régio,
Fernando Pessoa

Produzione: Santarcangelo dei Teatri

È la prima volta che mi capita di fare la regia di una pièce teatrale per il teatro, mentre ne ho già adattate per il cinema.

È stato il caso di "O acto da primavera", "O passado e o presente", "Benilde ou a virgem mae", "O sapato de cetim" e "O meu caso", una delle mie ultime opere con cui mi hanno fatto l'onore di inaugurare il Festival del Cinema di Venezia dello scorso anno.

Questa volta è successo il contrario.

Invece di partire dal teatro verso il cinema, adatto il cinema al teatro.

Come?

In questo modo: partendo da DE PROFUNDIS, un racconto di Agustina Bessa Luis che non supera una pagina, ho composto un monologo e sviluppato un soggetto per un piccolo film che vorrei girare.

Un film-riflessione sulla vita e l'esistenza.

Poi ho ricevuto l'invito da parte di Roberto Bacci, di allestire una pièce di teatro - di mia scelta - da rappresentare alla Cittadella del Teatro di quest'anno a Santarcangelo.

Ho subito pensato che il progetto che avevo fatto per DE PROFUNDIS-film sarebbe andato bene per una pièce teatrale.

Siccome, trattandosi delle riflessioni di un uomo caduto in un pozzo, da dove non può uscire, ho immaginato nel contesto teatrale questo pozzo trasparente - dunque di vetro o di materiale simile.

Questa idea mi ha affascinato perchè simula un uomo dentro una provetta di vetro che è questa vita, e in questo modo noi ne osserviamo le reazioni.

Ecco come il progetto di un film, DE PROFUNDIS, si è trasmutato in un pièce teatrale, grazie ad un semplice e simpatico invito.

Manoel de Oliveira

Agustina Bessa Luis DE PROFUNDIS

Un viandante che passava ai margini di alcune rovine cadde in un vecchio pozzo nascosto dalla vegetazione.

Allora, sepolto in un cespuglio di camarinheiras che crescevano sul fondo sabbioso e respirando l'aria vaporizzata che si trova in vicinanza delle sorgenti, si mise a considerare la situazione.

Le pietre, venate di ferro, erano tutto intorno e nelle fessure si inarcavano i giunchi e le piante carnivore.

Una successione di ombre ondulava all'imboccatura del pozzo come volti che esitano e si intrecciano.

— Guardate quà! - disse dal fondo il tale, che continuava protestando.

— Ho poco tempo da perdere! Andiamo tiratemi velocemente fuori da qui!

Nessuno gli risponde.

— Allora! - esclamò inquieto.

— Non sono un vostro fratello? Ascoltatemi un momento, fermatevi ad ascoltarmi...

Nessuno rispose.

— Salvatemi! - gridò con voce disperata. Alzò

le braccia e si mise a chiedere aiuto e implorare pietà, facendo promesse, votando la sua anima alle forze che lo liberassero da quell'antro silenzioso.

Nessuno gli rispondeva.

Egli cominciò ad ingiuriare le ombre che, sopra di lui, ora si distendevano ora si raggruppavano, sussurrando ricordi e segreti, subito disperdendosi con movimenti bruschi per poi ritornare separate.

La voce rimbombava nella profondità del pozzo.

Le lucertole che dormivano all'entrata della loro tana, si disperdevano in un vociare vertiginoso, facendo franare frammenti di fango secco.

— Ancora mi delapidate razza di cani! Quanto tempo devo aspettare ancora, perché mi dimenticate?

Fino a quando devo aspettare?

Tutto era calmo. Le ragnatele brillavano, tessute in pentagoni fra i giunchi.

Le ombre dei ginepri, ritagli sfuggenti e quasi umani, permanevano sopra il pozzo con il loro movimento inarrestabile per il vento.

Versi adattati di:

Antonio Nobre

O Lua encantada no fundo do poço,
Mourinha de Mágoa!
O balde descia, quimeras de Mço!
Trazia só água.
A Lua é ceifeira que às noites,
Ensaia Bailados na Terra!

José Régio

Se trepo de baixo,
Levo terra nos pés,
Se tombo do alto
Trago pedaços de estrelas nas mãos.

Fernando Pessoa

Quando é que passará este drama sem teatro,
Ou este teatro sem drama ...
E recolherei a casa?
Onde? Como? Quando?

.....
É esse!

É esse!

Esse mandará, como Josué,
Parar o Sol e eu acordarei!
E então será dia
Sorri dormindo minha alma
Sorri, minha alma, será dia!

DELIRIO

di Leo De Berardinis

Con:

Leo De Berardinis
Eugenio Allegri
Elena Bucci
Marco Cavicchioli
Valerio Maffioletti
Angela Malfitano
Ivano Marescotti
Francesca Mazza
Gino Paccagnella
Marco Sgroso

Regia: Leo De Berardinis

Produzione: Santarcangelo dei Teatri / Teatro di Leo

Gli abiti delle attrici sono stati disegnati e realizzati da Angela Moles per Le Pamplemousse (Bologna/Riccione).

La compagnia ringrazia l'Istituto per i ciechi "Francesco Cavazza" di Bologna per la gentile collaborazione.

Dopo molti anni in cui ho sperimentato l'attore in relazione ad una complessa tecnologia luministica e fonica, con "Delirio" affronto l'attore nella sua "purezza".

Egli agirà alla luce del crepuscolo, all'aperto.

Sua colonna sonora sarà per la maggior parte dello spettacolo una percussione dal vivo.

Oggi, per fare un teatro non condizionato, bisogna che l'attore imponga se stesso "anche" soltanto con un semplice tamburo e la luce del sole o della luna.

È così.

Su di un semplice supporto narrativo (l'attesa di una sposa per la celebrazione delle nozze) dieci attori compiono altrettanti percorsi isolati, che a volte si intrecciano, ma che non hanno relazione con la trama superficiale.

Sono in relazione tra loro in un modo più sottile; presi da moti inconsci di memoria o di speranza o di rabbia, i cui piani spazio-temporali vengono azzerati dallo spazio, dilatato nel tempo, dell'esistenza.

Per cui il distacco dalla Terra, l'addio alla Terra, la partenza appunto senza ritorno di "un astronave tenera e lucente" si dilata in un post-mortem, o l'antica Sapienza Egizia, l'invocazione reinventata al dio Thoth passa attraverso i "Beati i poveri in spirito..." per poi degradarsi in un Pulcinella occulto...

L'EDIFICIO TEATRALE

L'attore, la cui sola presenza è già teatro, questo teatro semovente, generoso nel ricevere e nel ridare, che affronta, abbatte o aggira gli ostacoli, a seconda delle circostanze, che comunque non si sventa mai, percorre e ripercorre quotidianamente un tragitto.

Si pone umilmente di fronte alla tecnica, dalla più semplice di base alla più complessa, sperimenta questa tecnica aggregandola e disaggregandola, negandola e riaffermandola, la verifica in un'assemblea, modificandola e tenendola costante, porta se stesso, il suo "essere teatro" in diverse situazioni pubbliche, per confrontarsi, ricevere e ridare stimoli.

E dalle diverse esperienze ricava nuove angolazioni, nuove ipotesi. E se la vita è metafora di una x che ci sfugge, il teatro non è una metafora della vita, ma una metafora più profonda di quella x. Metafora che modifica magicamente l'uomo, il mondo.

Credo sia questo lo schema mentale del vero attore. È questo schema, che soltanto pochissimi possono praticare in isolamento e per intuizione, bisogna che diventi schema di formazione, bisogna che diventi fisicamente un edificio teatrale.

Un edificio in cui la semplice scuola, con tecnici della voce, del corpo, della luce, dello spazio etc., tecnici di diverse tendenze, si prolunghi in un laboratorio anch'esso aperto a diverse ipotesi, per poi verificarsi nella sala teatrale vera e propria.

Verifica da fare in determinati circuiti con spazi diversi, con pubblici diversi.

Ed anche il pubblico va instradato, va stimolato con proposte non univoche, ma che comunque abbiano in comune il semplice concetto che il teatro è uno strato più profondo della vita-metafora.

Più profondo e nello stesso tempo più veloce, sintetico.

Non basta infatti una vita, anche se fortunatamente o sfortunatamente lunga, per sperimentare tutto quello di cui l'uomo ha bisogno per capire qualcosa del suo mistero.

Ci si deve finalmente rendere conto che il teatro è meditazione, esperienza sintetica sia del vero che del reale.

Ed alla parola "meditazione" sarebbe ora di non dare la connotazione tetra, invernale, sacrificatoria in senso volgare, che la pseudo cultura le attribuisce.

La meditazione può anche far ridere.

Sarebbe ora.

Ed è anche ora che le Istituzioni costruiscano simili Edifici, o per lo meno che non li ostacolino, e soprattutto che non li affidino a direzioni puramente demagogiche.

Leo De Berardinis

Teatri Uniti Sofode FILOTTETE

Traduzione: Guido Paduano

Regia: Mario Martone

Con:

Remo Girone - Filottete
Andrea Renzi - Neottolema
Toni Servillo - Odisseo
Intervento registrato: Orazio Costa Giovangigli - Il coro

Adattamento di Mario Martone
in collaborazione con Guido Paduano e Massimo Fusillo

Musica concreta: Alvin Curran

Costumi: Berto Lama

Luci: Pasquale Mari

Oggetti di scena: Daniele Bigliardo

Delegato alla produzione: Daghi Rondanini

Direttore tecnico: Antonio Saccinto

Regista collaboratore: Angelo Curti

Registrazioni video: B. Sketch, Grassina (FI)

Registrazioni audio: Il Parco, Napoli; Alvin Curran, Roma

Fotografo di scena: Cesare Accetta

La traduzione integrale del "Filottete" di Guido Paduano è pubblicata da UTET (1982)

Produzione: Santarcangelo dei Teatri / Teatri Uniti

ARGOMENTO DEL FILOTTETE DI SOFOCLE

Secondo il mito Filottete era un eroe amico di Eracle, da cui aveva ricevuto in dono l'arco infallibile; partito per la guerra di Troia, all'isola di Crise fu ferito a un piede dal serpente sacro custode del tempio di Apollo; l'odore insopportabile che promanava dalla ferita e le grida laceranti dell'eroe che disturbavano i riti sacrificali convinsero gli eroi greci ad abbandonare il compagno all'Isola di Lemno; dieci anni dopo Eleno, un indovino troiano catturato da Odisseo, profetizza che Troia non potrà mai essere presa se non parteciperanno alla guerra il figlio di Achille, Neottolema, e Filottete con il suo arco magico. Alla persuasione di Filottete tutti i tre grandi tragici greci dedicarono un dramma: ci è stato tramandato solo quello di Sofocle; "Filottete" fu rappresentato nel 409 a. C., quando, secondo la tradizione, Sofocle aveva ottantasette anni.

Nel prologo della tragedia Odisseo spiega a Neottolema il compito che gli spetta nel suo piano d'azione: dovrà convincere Filottete a partire fingendosi in lite con l'esercito dei Greci; il racconto menzognero di Neottolema (una sopraffazione da parte di Odisseo non vera, ma senz'altro verosimile) stabilisce come in una scena di riconoscimento, una solidarietà intensa fra il giovane e Filottete.

Neottolema acconsente alla preghiera di portare l'eroe con sé (tutti i precedenti visitatori dell'isola avevano negato ogni aiuto), mentre giunge una sentinella mandata da Odisseo, travestita da mercante, che racconta la storia dell'oracolo, accendendo ancora di più l'odio di Filottete e il suo desiderio di fuga: ora sa che i capi greci lo cercano, dopo dieci anni di abbandono, solo per conquistare Troia. La partenza è rinviata per un improvviso e violento attacco della malattia: violenta è anche la rappresentazione che Sofocle dà della sofferenza fisica e del delirio. In questa scena Filottete consegna a Neottolema l'arco prezioso, che poco prima gli aveva fatto toccare solo per un attimo, con un misto di fiducia nel giovane e di attaccamento nevrotico all'oggetto fonte della sua sussistenza.

Dopo il sonno che calma il dolore, scoppia la crisi decisionale di Neottolema.

Il figlio di Achille finisce per svelare l'inganno e l'intervento diretto di Odisseo acuisce la tensione: cerca di provocare reazioni in Filottete fingendo di partire per Troia e prospettandogli la vittoria di altri con il suo arco. Rimasto solo in compagnia del coro, Filottete si rivolge al suo habitat naturale, unico interlocutore della sua frustrazione e del suo desiderio di morte. Torna Neottolema per restituire l'arco contro il divieto di Odisseo, ed ora è Filottete a cadere in una crisi decisionale grazie a questo gesto nobile: deve recarsi a Troia per guarire dalla malattia e ottenere la gloria, come gli consiglia il giovane amico? Predomina infine la sua irremovibilità: piuttosto che tornare con i greci colpevoli del suo abbandono preferisce morire in preda al male; a questo punto i due eroi stanno per partire verso la patria di Filottete, ed è solo l'intervento di Eracle a provocare uno scioglimento secondo il mito tradizionale, che voleva Troia conquistata dalle armi di Eracle in mano a Filottete.

(Dal saggio introduttivo di Massimo Fusillo)



Perché sembrano non esserci più conflitti, mi chiedo, e verso quale bersaglio va scoccata la freccia che pure si ha l'impressione di poter lanciare?

C'è come un silenzio che nessun rumore del passato può rompere; tendendo l'orecchio si avverte solo una lontana eco del quotidiano.

Guardo il testo su cui sto lavorando: la pagina greca e, alla sua destra, la traduzione che allude a un'impossibile simmetria di spazi.

Sto interrogando un libro perché mi risponda.

Ho deciso di rappresentarlo tagliando e poi giuntando la scrittura senza alterarne una sola parola: questo "Filottete" è completamente inscritto nel testo di Sofocle, è un dettaglio del suo quadro. Permettendo questa cucitura, legittimando con le sue stesse parole questo processo, il libro risponde.

"Benvenuto anche tu nella follia"
(Heiner Müller, "Philoktetes")

Sofocle ha voluto Filottete da solo per dieci anni su un'isola deserta. Malato, e solo. Con una cancrena che lo fa delirare per il dolore e immerso in una solitudine che lo spinge a dialogare con la risacca "ascoltando il fragore dei marosi".

È stato seguendo queste tracce che ho visto gli uomini che si recano da Filottete per portarlo a Troia come ombre generate dalla sua condizione disperata, come proiezioni delle sue ansie e delle sue irriducibili speranze. Non è solo la patologia che mi ha indicato questa direzione, ma tutta l'esperienza rituale dei dieci anni di solitudine di Filottete: "l'isolamento, la preghiera, il digiuno, l'auto-mutilazione, il dormire a contatto con un oggetto sacro, e infine l'incubazione ... il ritiro in una grotta sacra" sono le tecniche che Dodds ha descritto come quelle adoperate dai greci per provocare il sogno "divino", l'apparizione. E Filottete per Sofocle è solo, prega (ed impreca, anche), vive il problema del cibo, invoca più volte la mutilazione del piede (quando non addirittura di tutto se stesso), gli è sempre vicino il magico arco di Eracle, e dorme in una grotta ...

Natura e simbolo, così come la ferita e l'arco, coincidono come forze complementari, creando un'abisso dove non c'è azione, ma sospensione (è solo con un *deus ex machina*, Eracle, che Sofocle spezza la straordinaria "coazione a ripetere" della partenza continuamente annunciata). Ed è in questo doppio filo naturale e simbolico che ho immaginato la trasfigurazione onirica degli altri personaggi: Neottolema, soprattutto, privato com'è in questo caso del ruolo primario che il testo gli assegna, si esprime sui vuoti più che sui pieni, per atti mancati, nella vaghezza e nella liquidità dell'esperienza rituale del passaggio

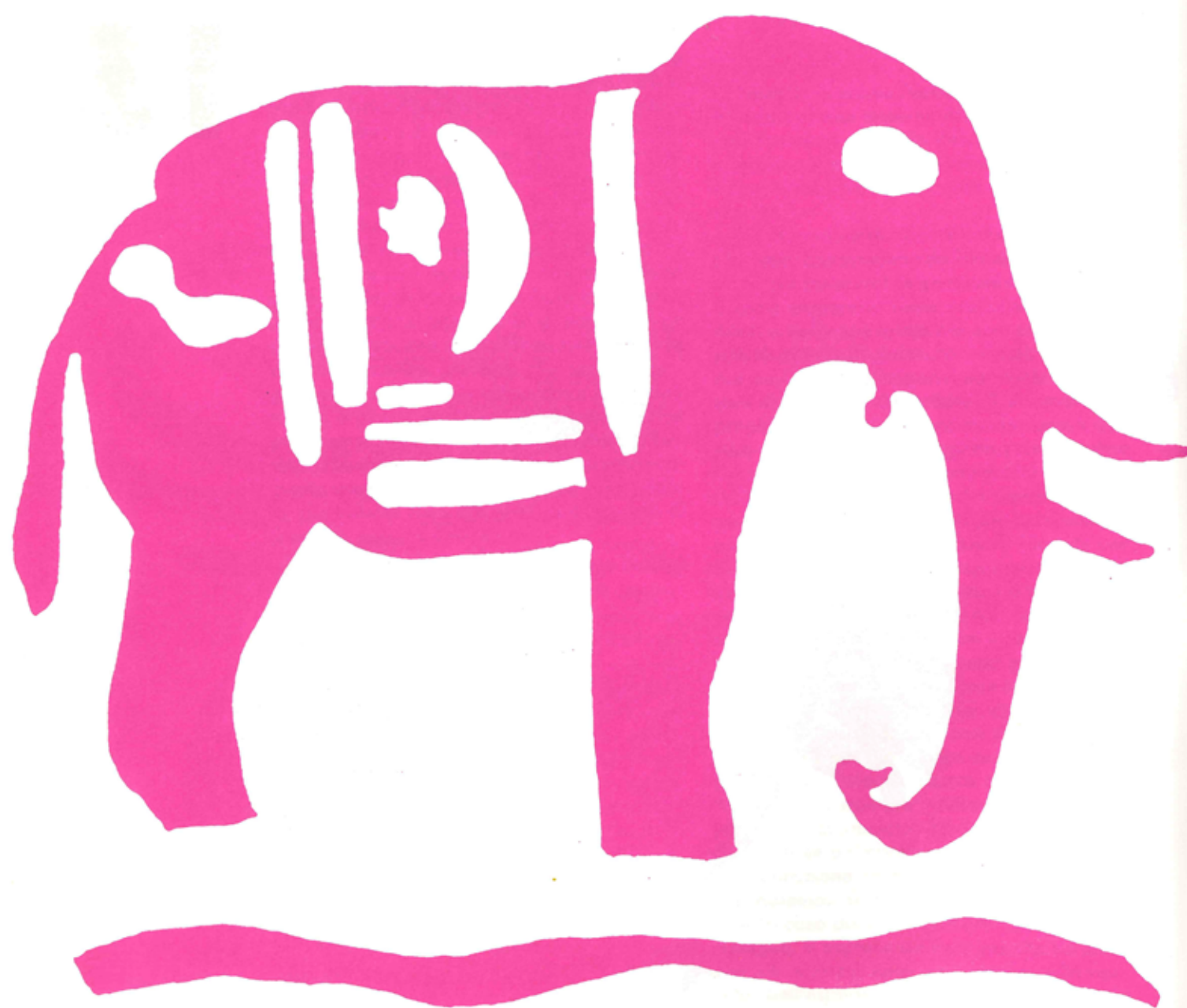
dall'adolescenza alla condizione adulta.

Abitante solitario dell'isola e padrone di tutte le sue ombre, di tutti i suoi fantasmi, aldilà ormai della soglia tra la vita e la morte, questo Filottete "crea" il dramma, ne tesse le fila, costruisce un mondo che ancora egli vuole vedere. Dalla sua costola egli genera prima il giovane da cui vorrebbe essere riportato a casa, ma subito dopo proietta su questa consolazione l'ombra del suo nemico, Odisseo, lo sente arrivare, lo vede, lo affronta.

Per darsi una ragione di vita, Filottete sogna un conflitto.

Mario Martone





DINANZI ALLA TRADIZIONE OCCIDENTALE

Autobiografia teatrale di Jerzy Stuhr

Vorrei in poche parole chiarire il motivo della mia presenza al Festival e proprio a questo Festival così come i motivi che mi hanno spinto ad invitare questi e non altri ospiti. Osservando da anni la direzione verso cui tendono le ricerche nel teatro, osservo in particolare un'enorme sproporzione nelle ricerche formali rispetto a quello che chiamo la verità scenica e la preparazione tecnica dell'attore nelle compagnie. Questa sproporzione mi turba e mi irrita in quanto non permette mai di raggiungere un pieno effetto artistico. I registi poiché non sanno lavorare con l'attore lo hanno trasformato in una sorta di marionetta che attraverso strumenti rozzi cerca di esprimere i pensieri e le idee del regista stesso. Ci si è dimenticati, in queste ricerche, dell'uomo che dal palcoscenico comunica con un altro uomo che siede in platea. Il paradosso è che i gruppi che creano il cosiddetto "teatro nuovo" volendo trasmettere tutte le inquietudini proprie dell'uomo della fine del XX secolo, non approfittano della presenza dell'uomo sulla scena ma vogliono trasmettere tutto attraverso la forma teatrale. Per me la forma in teatro è il risultato, l'effetto finale, il coronamento del pensiero che voglio trasmettere e non il contrario. La forma deriva dal contenuto. In primo luogo esiste il pensiero e poi la forma. Tale è il mio teatro e così voglio presentarlo.

E dunque in primo luogo IL CONTRABBASISTA. Uno spettacolo già noto in Italia. In questo spettacolo ho rinunciato totalmente alla forma teatrale. Consapevolmente! È l'incontro molto privato di un uomo con altri uomini. L'unico mezzo è la parola. Se lo spettatore sopporterà questo tipo di contatto, il contatto della parola e del pensiero, il mio scopo sarà raggiunto.

Sarà la vittoria del realismo psicologico a teatro. La vittoria dell'attore.

Il complesso MUSICA CENTRUM è un grup-

po di giovani musicisti interessati alla ricerca di una nuova forma al confine tra teatro e musica. Dunque una ricerca formale. Ma cosa mi affascina in questo gruppo: di quale preparazione tecnica dispone ognuno di loro, qual'è la loro personalità? I membri di questo ensemble sono un esempio del fatto che solo dopo aver superato le difficoltà tecniche del proprio strumento, dopo essersi liberati dagli impedimenti fisici che esso crea, è possibile cominciare a cercare nuovi suoni e forme. In generale la performance musicale è un tipo di performance che mi ispira grande soggezione. I musicisti strumentisti sono probabilmente i professionisti più preparati nell'arte contemporanea dell'esecuzione musicale.

Dedicano a ciò anni di studio, un continuo perfezionamento della tecnica, mostrando un'enorme coerenza e specializzazione. Da ciò deriva anche l'idea di invitare al Festival la famosa cantante russa ZANNA BICZEWSKA. È l'esempio di come una grande personalità pur avendo a disposizione modesti mezzi strumentali, sia in grado di raggiungere il massimo effetto artistico. Ascoltare questa artista è per me una grande esperienza. Penso che sarà anche interessante presentare al Festival uno dei più grandi attori polacchi del dopoguerra: TADEUSZ ŁOMNICKI interprete de L'ULTIMO NASTRO DI KRAPP di Samuel Beckett. Può essere interessante per il pubblico vedere come questo grande rappresentante della scuola realista risolve i problemi del teatro di Beckett.

E altrettanto importante è l'appuntamento con Slawomir Mrozek il drammaturgo che in gran parte ha formato il mio modo di vedere il teatro, il mio senso dello humor e l'estetica teatrale. Ho lavorato più volte sulle sue pièces come attore e come regista, in Polonia e in Italia.

Vorrei che esponesse alla gente di teatro presente a Santarcangelo le sue riflessioni a

proposito della funzione del testo nel teatro contemporaneo, della fedeltà del teatro rispetto al testo, all'autore: principi questi a cui intendo rimanere sempre fedele nel mio lavoro.

Penso che questo incontro possa essere molto utile per noi tutti.

Infine, il mio compagno JERZY RADZIWIŁOWICZ ed io presenteremo una lezione-dimostrazione, l'analisi dal punto di vista del lavoro dell'attore di una scena dello spettacolo "Delitto e Castigo". Nostra intenzione è mostrare il modo in cui lavoriamo, il modo in cui si conduce l'analisi del testo e la sua interpretazione. Ecco in breve il mio programma. Un programma che a grandi linee vuole mostrare i miei interessi e la scuola in cui sono cresciuto.

Jerzy Stuhr

Stary Teatr di Cracovia - Jerzy Stuhr
KONTRABASISTA

di Patrick Süskind

Regia e interpretazione: Jerzy Stuhr
Quartetto oboe:

Mariusz Pedzialek - oboe

Barbara Stuhr - violino

Barbara Wojciechowska - viola

Tomasz Wyroba - violoncello

E dirai: "Verità" - e io mi sveglierò ...
C.K. Norwid

L'AUTORE SI PRESENTA:

"Sono nato nel 1949 ad Ambach sul lago Starnberger in Baviera, suono il pianoforte e non il contrabbasso. La mia educazione musicale dai sette anni in poi è stata nelle mani della signorina Traudl Schulze, abitante ad Ambach ed è consistita in esercizi di qualche brano tipo "Die Hunnen Kommen", "Album Für die Jugend" e qualche sonata per quattro mani di Diabelli. All'età di 19 anni ho terminato gli studi di pianoforte con la "Sonatina" di Kuhlau e con la seconda parte di una sinfonia di Haydn.

Poiché ho ereditato da mio padre la brevità del tendine del dito mignolo e da mia madre una eccessiva lunghezza del dito medio, indice e anulare, ho dovuto limitarmi all'accompagnamento con accordi del canto di Schubert "Silenzio notturno", "La morte e la ragazza", di "Re a Thule" ecc.

Ho rinunciato quindi a intraprendere successivamente la carriera di solista (...).

Il testo de IL KONTRABBASSISTA lo scrissi durante l'estate dell'80. Questo, tra le tante altre cose, tratta dell'autoconsapevolezza di un uomo nella sua piccola stanza. Ho usufruito delle mie esperienze, poiché la maggior parte

della mia vita l'ho trascorsa in stanze sempre più piccole, che abbandonavo con sempre maggiore difficoltà.

Nutro la speranza di riuscire a trovare, un giorno, una stanza così piccola da racchiudere me stesso interamente, tanto da dovermi seguire in un successivo trasloco.

E sarà allora che cercherò di scrivere un testo per due personaggi che si svolgerà in più stanze".

Patrick Süskind

L'AUTORE A PROPOSITO DEL KONTRABBASSO

"Ogni musicista ammette senza dubbio che nell'orchestra può mancare in ogni momento il direttore ma non il contrabbasso ... Dirò di più - e adesso verrà la definizione - l'orchestra esiste solo quando c'è in essa il contrabbasso.

Il contrabbasso è uno strumento molto scomodo. Non si può portarlo, ma bisogna sollevarlo e se cade si rompe irrimediabilmente. In macchina ci sta solo quando togliete il sedile destro anteriore. E allora non c'è più posto per nessun altro ...

In casa bisogna sempre evitarlo, impaccia così stupidamente, ma non come il pianoforte, il pianoforte è un mobile, lo potete chiudere e lasciare lì. Il contrabbasso no. Impiccia sempre così ... Una volta avevo uno zio il quale era sempre ammalato e si lamentava continuamente perché nessuno si prendeva cura di lui. Proprio così è il contrabbasso. Osservate attentamente, il contrabbasso sembra una donna vecchia e grassa, i fianchi troppo larghi, la vita completamente mal fatta e le spalle strette e rachitiche. Si può diventare matti! E tutto ciò deriva dal fatto che secondo la storia della musica il contrabbasso è ermafrodita. In basso è come un grosso violino, in alto come un grande strumento a gamba. Che è proprio questo ... questo si chiama forza di penetrazione dello strumento e deriva dalla vibrazione delle grosse corde.

Dite signori, il flauto o la tromba suonano più forte? Non è vero. Loro non hanno la forza di penetrazione. Non hanno portata. Non hanno 'body', come avrebbe detto un americano. Io ho 'body', eventualmente il mio strumento ha 'body'. No ... Non posso dire che lo amo. Mentre suona è impossibile ... per suonare tre mezzi toni mi ci vuole tutta la larghezza del palmo della mano ... E se voglio suonare su una corda dal basso in alto devo cambiare disposizione delle dita undici volte. Questo è uno sport, non musica. Bisogna avere molta forza per estrarre un qualunque suono da quella scatola infernale, nessun bel suono ... D'altronde non si può neanche sognare così, perché in questa scatola non ci sono bei suoni, questi sono ...".

L'AUTORE A PROPOSITO DELLA STORIA DEL KONTRABBASSO

"... Il basso a tre corde aveva un suono migliore, più melodico, che ricordava meno il russare ... Fino a quando, nel 1832, lo hanno usato al conservatorio parigino e in teatro. Ha regolato i conti con lui Cherubini. Questo filogermanico italiano ha preso di mira Gluck, Haydn, Mozart e semplicemente tolto dalla circolazione il basso a tre corde. I contrabbassisti francesi erano furibondi dalla rabbia. Il francese si lascia prendere facilmente dai nervi, non c'è stata rivoluzione nella quale non sia stato coinvolto qualche francese. Così è stato nel XVIII secolo, così nel XIX e così è ancora oggi".

L'AUTORE A PROPOSITO DEI GRANDI KONTRABBASSISTI:

"Su un contrabbasso nessuno suonerà mai in modo eccelso, se a queste parole si vuol dare il vero significato. Nessuno e mai neanche i più grandi virtuosi, perché qui si tratta di fisica non di capacità ... Forse, signori, avete sentito un nome come Johann Sperger? O Domenico Dragonetti? O Bottesini? O Kusewitski? O Hoffmeister? O Othmar Klose? Avete sentito almeno uno di quei cognomi? O no! Non si può nascere contrabbassista. Contrabbassista si diventa per caso o per delusione. Non c'è tra di noi, contrabbassisti dell'Orchestra di Stato, uno che non sia stato provato dalla vita ... Esempio tipico di curriculum vitae del contrabbassista è il mio ..."

(traduzione dal polacco di E. Parzuchowska)

Teatro Studio di Varsavia L'ULTIMO NASTRO DI KRAPP

di Samuel Beckett

Con: Tadeusz Łomnicki

Scenografia: Ewa Starowieyska

Regia: Antoni Libera

Ho letto "L'ultimo nastro di Krapp" di Samuel Beckett appena venne pubblicato su Dialog. Mi pare fosse il 1959.

A quel tempo questa strana situazione del "vecchio sfatto" che ascolta il nastro del suo passato concentrò piuttosto la mia attenzione sull'altro, il giovane - sull'ascoltato più che sull'ascoltatore. Allora avevo più o meno l'età del Krapp la cui voce il vecchio Krapp sta ascoltando. Voglio aggiungere che la prima frase delle didascalie dell'autore - una frase che rimane quasi staccata dal resto e che aveva per me un senso puramente letterario - riempiva la mia immaginazione.

La frase è questa: "Una tarda sera, nel futuro". Nel futuro. L'attore ha un solo futuro: il teatro.

Forse in futuro anch'io interpreterò Krapp - pensavo. Dunque varrebbe magari la pena di registrare quel testo del giovane Krapp e averlo pronto per ogni evenienza.

Quel pensiero non mi ha mai abbandonato, eppure mi sono sempre mancate costanza e decisione. Perché?

Sentivo che non sarei stato capace di affrontare l'ascolto di me stesso nella situazione di "una tarda sera, nel futuro" nella situazione del vecchio. E confesso che a quel tempo non riuscivo a immaginarmi vecchio. A pensarci mi veniva perfino da ridere. Oggi invece ... ecco mi qual!

Giustamente presentivo il dramma - ma l'immaginazione non bastava.

Non ho registrato il nastro. Adesso quest'opera mi sembra in qualche modo derubata. Che piacere sarebbe ora ascoltare il nastro di quegli anni! Accingendomi oggi al lavoro rimpiango intensamente di non averlo inciso.

E scrivendo queste parole spero che forse qualcun'altro lo faccia, che crei la propria banca di nastri di Krapp, ad uso di "una tarda sera, nel futuro".

Tadeusz Łomnicki



ZANNA BICZEWSKA

Recital - in collaborazione con l'associazione Italia-URSS

Antiche Ballate Popolari Russe:

- La vittima innocente
- Oggi è l'ultimo giorno
- Oh, figlio mio!
- Ci furono dei giorni felici
- Io lo amavo
- Matushka
- In un paese lontano
- La luna si è tinta di porpora
- Ballata dei 12 briganti

Antiche Romanze Russe:

- Non parlarmi di lui
- C'era una carrozza accanto alla chiesa
- Malinconia

Canzoni Popolari Russe:

- Scampanio serale
- Perché vegli fino a notte
- Eh, giovanotto, hai avuto un bel da fare
- Tesoruccio mio

- Canzone dallo spettacolo "Junona e Avos" di A. Rybnikov, A. Voznesenskij

Canzone Popolare italiana

MUSICA CENTRUM

Il gioco - Concerto

L'associazione artistica Musica Centrum è attiva a Cracovia dal 1977, inizialmente come gruppo di studenti dell'allora Conservatorio di Musica, in seguito come Associazione Artistica vera e propria.

24 strumentisti, in collaborazione tra loro, creano al loro interno diversi complessi da camera, organizzando e realizzando concerti dedicati ad una nuova musica.

Ambizione dell'ensemble è quella di eseguire in anteprima, opere di autori polacchi e di tutto il mondo.

Music Centrum nei suoi concerti unisce tutti gli orientamenti della musica contemporanea: dalla musica puramente strumentale a quella elettronica, dal teatro musicale ad un tipo di musica ai confini del jazz.

Programma del concerto

- | | |
|-----------------------------|---------------------------|
| 1) Boguslaw Schaeffer | - "Progetto" |
| 2) Piotr Lacher | - "Puzzle" |
| 3) Rafal Augustyn | - "Long Island rail road" |
| 4) Murray Schaeffer | - "La testa di Arianna" |
| 5) Anna Maciejasz Kaminiska | - "Mobile" |

SLAWOMIR MROZEK

Drammaturgia e nuovo teatro

Slawomir Mrozek, scrittore e autore drammatico polacco nato nel 1930, è stato uno degli scrittori più significativi della "letteratura del disgelo" polacca. Il suo teatro, che ama i toni bizzarri, traduce in dialoghi rapidi e quasi ossessivi fisime, manie e incubi della vita contemporanea, secondo una vena grottesca e quasi surrealista.

"Queste pièces non contengono nient'altro all'infuori di quello che contengono, nel senso che non sono un'allusione a qualcosa di particolare e neanche una metafora, per cui non bisogna cercare di decifrarle. (...) Non vi si può aggiungere alcuna trovata scenografica, nè per gusto umoristico nè per decorazione scenica. Non occorre sottolineare nulla e con uguale cautela bisognerà procedere nei confronti dell'atmosfera. Bisogna anche evitare di aggiungere delle azioni sceniche eccessivamente ampliate. In una parola, non bisogna far nulla che si allontani da una rappresentazione estremamente trasparente, un pò rigida e statica. (...) Non si tratta neppure, Dio ce ne guardi, di commedie, nel senso che non bisogna accentuarne i lati comici. Se vi sono delle battute umoristiche, esse lo sono nel senso che non vanno pronunciate col tono di chi premetta: attenzione, adesso dico una spiritosaggine. In caso contrario, ne verrebbe fuori qualcosa di mancato, di poco elegante, se non ad-

dirittura di cattivo gusto. (...)

Mi rendo conto che questi postulati possono attirarmi l'obbiezione di non sapere che cosa sia la teatralità. Non è di questo che si tratta, e può anche darsi che io non sappia che cosa sia la teatralità o che addirittura non la senta affatto.

Sono invece convinto, e so con certezza, che certi elementi della cosiddetta teatralità, del pensiero teatrale, si sono banalizzati, appiattiti, diventando dei feticci fini a se stessi ed entrando in un certo senso a far parte dell'arsenale del pensiero senza pensiero, del pensiero automatico. Tra l'altro, anche l'interpretazione delle pièces come metafore creatrici e nuove, può trasformarsi a sua volta in uno schema mentale. Pur sapendo, dunque, ciò che queste pièces non sono, non so cosa esse siano, ma questo non fa parte dei miei doveri".

Slawomir Mrozek

(dalla prefazione a "Teatro" di S. Mrozek, Ed. Lerici)

SLAWOMIR MROZEK OVVERO L'ASSURDO IMPEGNATO

di Andrej Wirt

(...) Mrozek non si alimenta nè di scandali da caffè nè di controversie provinciali nè di aggressioni personali. La sua vena comica non ha un carattere puramente associativo. Non desidera tanto solleticare il lettore con un'orchestrazione di calembours, quanto farlo pensare attraverso un effetto assurdo. Le parabole di Mrozek, costruite con una precisione sillogistica, segnano l'apparire, nella nostra letteratura, di un senso umoristico rispondente alla sensibilità contemporanea. (...) Lo si può analizzare in tutti i generi da lui trattati: nella farsa, nella parabola, nell'aforisma. Nella farsa "I Gendarmi", l'ultimo detenuto del regime diventa più legittimista degli stessi tutori dell'ordine. In seguito a tale trasformazione il detenuto domina il gendarme il quale, perdendo la possibilità di opporsi all'anarchico, si sente improvvisamente minacciato nella sua "essenza" di tutore dell'ordine. Si ha così un rovesciamento del naturale rapporto di dipendenza detenuto-gendarme che diventa fonte di comicità.

Nella melofarsa "Il Tacchino", Mrozek costruisce i personaggi sul principio della dissociazione dei caratteri costitutivi. (...) Ognuno di questi personaggi è stato privato proprio di quei caratteri che definiscono il significato corrente della condizione sociale a cui appartengono. Questo procedimento fa sì che i tipi diventino assurdi e più esplicito, grazie al rovesciamento delle funzioni, diventi il senso dei nessi che li uniscono nella vita reale.

Mrozek realizza così un "effetto di estraneità", notevole soprattutto in un umorista, poiché i legami e le relazioni che siamo abituati a considerare come naturali per un determinato stato di cose, si fanno improvvisamente interessanti e degni di attenzione critica. E anche se le intenzioni dello scrittore non vanno tanto lontano da indurre ad una revisione delle comuni rappresentazioni della realtà, comunque egli raggiunge sempre, per questa strada, l'effetto comico. (...)

I caratteri naturali dei personaggi, degli oggetti, delle situazioni, portati all'assurdo, mostrano in una luce stridente aspetti impreveduti della realtà, rivelandone l'essenza. L'assurdo di Mrozek non è che una presa artistica secca e precisa, che tutto mette a nudo. È questo il carattere che costituisce il suo metodo conoscitivo. (...) Mrozek costruisce dei modelli di situazioni artificiali e costringe i suoi personaggi ad agire secondo una logica interna. Su tale strada, la problematica della crisi è condotta all'assurdo e un pò ridicolizzata. (...) Così, dunque, in ultima analisi, l'assurdo di Mrozek assume un carattere positivo, le scabrose domande della crisi sono risolte con il sereno distacco da cui si guarda alle idee fisse e alle follie di un periodo ormai trascorso da molto tempo.

(da "Il Dramma", n. 326, novembre 1963)

Lezione/dimostrazione
da "Delitto e castigo" di Dostoevskij
con: JERZY STUHR e JERZY RADZIWIŁOWICZ

Sary teatr di Cracovia (Polonia)
direzione artistica: Stanislaw Radwan

ZBRODNIA I KARA

(Delitto e castigo)
da Fëdor Michajlovič Dostoevskij

Adattamento e regia di
Andrzej Wajda
Scene e costumi di
Krystyna Zachwatowicz
Luci di
Edward Klosinski
Aiuto regista
Jerzy Stuhr, Marek Gaj
Aiuto scenografo
Maciej Preyer

Personaggi e interpreti
Rodion Raskolnikov - Jerzy Radziwilowicz
Porfiry Petrovitch - Jerzy Stuhr



DEDICATO A JULIAN BECK

Nunça Mas

Giovedì 2 Luglio - Pieve

ore 15 - saluto di Franco Quadri,
presentazione di Horacio Czerbok

ore 15.30 - proiezione di due filmati

ore 16.30 - interventi di due madri della Plaza
di Mayo, fra cui la presidentessa Hebe De Bo-
nafini

ore 17.30 - **8961** di Lis Hughes-Jones

ore 18.30 - conclusioni degli ospiti

Omaggio alla lotta delle madri:

il Teatro Nucleo presenta **VOCIFER/AZIONE**

Julian Beck ha dimostrato che l'atto teatrale
può farsi esperienza esistenziale e che il tea-
tro vivente e non rassegnazione, rivolta.

La Fondazione Julian Beck, in collaborazio-
ne con il M.L.A.L. (Movimento Laici America
Latina), ha deciso quest'anno di dedicare una
giornata di informazione e spettacolo alle Ma-
dri della Plaza di Mayo.

La crisi delle grandi ideologie alternative
rende ancora più vicine le esperienze di lotta
vissute in prima persona. Rivoltandosi contro
un fenomeno barbarico, come quello dei de-
saparecidos, le madri argentine hanno rotto
l'equilibrio sociale della dittatura militare e
hanno trasmesso un esempio di emancipazio-
ne in tutto il mondo.

Il gesto delle madri della Plaza di Mayo è
il gesto di Antigone dei nostri anni. È la rivolt-
ta biologica che sa farsi collettiva e simbolica.

LE MADRI DI PIAZZA DI MAGGIO

a cura di

Anna Laura Mariani

Perché le Madri di piazza di Maggio?

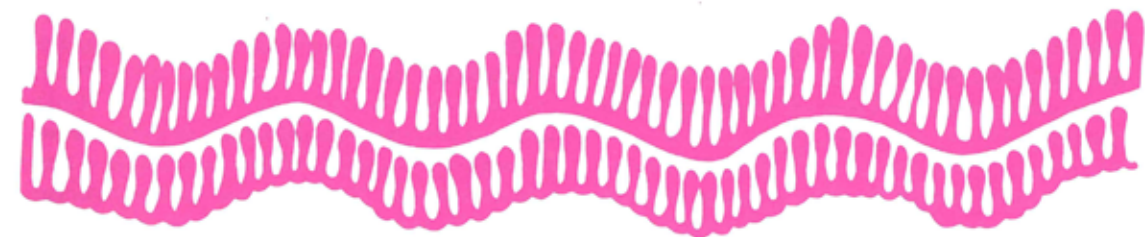
Proponiamo, per rispondere, alcuni mate-
riali di riflessione. Non si tratta di materiali di
denuncia delle atrocità commesse dal regime
militare, che ha creato un apparato di uomini e
di macchine per praticare la tortura su larga
scala, su uomini e donne non integrati nel regi-
me o non complici, non importa se militanti o
no.

Abbiamo voluto, da un lato, dare il senso
della particolarità del fenomeno argentino - i
desaparecidos -, dall'altro indicare con che
forza hanno risposto le Madri di piazza di
Maggio, come la loro reazione umana e per-
sonale è diventata azione politica significativa
per tutti.

Ci sono fenomeni su cui hanno veramente
diritto di parola solo coloro che sono stati col-
piti direttamente o che hanno assunto il punto
di vista delle vittime. È così per i superstiti dei
lager nazisti come per gli scomparsi argentini
e i loro familiari. Ma fenomeni estremi, come il
lager e la sparizione (pur nella diversità intrin-
seca e del contesto) sono tanto profondamen-
te dentro il nostro secolo, da essere conficcati
come un spina nel cuore di ognuno. E, dunque,
dobbiamo capire e possiamo parlare.

È stato difficile capire il lager nazista; i su-
perstiti, tornando vivi alle loro case, non han-
no trovato un ambiente pronto e capace di

23



prestar fede. È stato necessario che la memoria si sedimentasse perché dall'esterno fosse possibile ascoltare e capire. Le Madri aiutano ad ascoltare e a capire sin da ora, facendo sì che la disumanità della tortura, la sproporzione aberrante di certi fatti, non allontanino le nostre orecchie ferite o impaurite, assuefatte disattente o impreparate.

Intervista a Hebe de Bonafini

D. In cosa è cambiata la vostra lotta dalla passata dittatura a oggi?

R. È cambiata perché, essendoci un governo costituzionale, ci sono degli spazi, come un Parlamento, una giustizia e un presidente eletto dal popolo. Ma per noi sono cambiate poche cose, perché non sappiamo cosa è successo ai nostri figli, perché la giustizia che si definisce indipendente, come dovrebbe essere in un governo democratico, in realtà non lo è. E la nostra lotta è molto forte, proprio perché abbiamo una giustizia totalmente dipendente dal potere politico e un potere politico dipendente dal potere militare. La mancanza di indipendenza della giustizia è la conseguenza del fatto che sono stati riconfermati il 90% dei giudici; gli stessi che operavano durante il regime militare hanno accettato oggi di lavorare con il governo di Alfonsín, che perdona agli assassini. E la gente deve tenere in conto che il Presidente non ha firmato ancora la sentenza di quelli che sono stati condannati all'ergastolo, come Massera, Videla e Viola, perché credo che ci sarà un indulto.

Allora la nostra lotta è la stessa di prima: vogliamo sapere dove sono i nostri figli, cosa è successo ad ognuno di loro; vogliamo il carcere per gli artefici di questi genocidi; vogliamo la libertà per tutti i prigionieri politici. Quelli che sono usciti adesso è perché hanno già scontato la loro pena, non per generosità del governo. In definitiva, vogliamo agire, andare avanti, accorgendoci che la democrazia non esiste. In questo momento non si avverte di vivere in democrazia, perché l'apparato repressivo è rimasto intatto, perché c'è molta ingiustizia, perché i repressori sono ancora in libertà, e non solo sono in libertà, ma ricoprono incarichi rilevanti, ad esempio nelle ambasciate. Molti dicono che in America Latina non è mai successo di processare velocemente i repressori. Noi crediamo anche che non è mai successo quello che è successo qui. In sette anni si sono avuti 30.000 scomparsi, senza processo politico. Questo ci dà l'idea di quello che è accaduto (...)

D. Il vostro gruppo di Madri non si occupa solo dei diritti umani, ma collega i diritti umani a una

realtà più ampia, che è quella del popolo. R. Sì, è vero, noi difendiamo tutti i diritti a vivere, al lavoro essenzialmente e alla vita. Siamo vicine a tutti quelli che soffrono ma senza smettere di lottare per i nostri figli, perché è la lotta che ci ha unito e la continueremo fino alla morte.

D. Quali sono i vostri rapporti con i gruppi politici, con i gruppi che lavorano sui diritti umani, come l'Assemblea permanente familiare detenuti politici e scomparsi? Qual'è la vostra posizione? Esistono convergenze?

R. Abbiamo relazioni di tipo formale. Noi abbiamo parole d'ordine ricche di contenuto che non metteremo da parte: "Riapparizione degli scomparsi", "Carcere agli autori dei genocidi", "Libertà ai prigionieri politici". Rifiutiamo le riparazioni economiche che ha dato il governo, rifiutiamo le commemorazioni. Sono questi i nostri rifiuti alla legge del "Punto final".

* La legge del "Punto final" del dicembre 1986 si pone come obiettivo politico la riconciliazione nazionale, chiudendo di fatto la questione dei desaparecidos. Non se ne conosce il testo esatto. (n.d.r.)

D. Voi, come donne, come siete cresciute dentro il gruppo, uscendo dalle case e buttandovi nella politica? Come è cambiata la vostra vita?

R. In realtà è cambiato tutto. Prima il nostro compito era lavare, stirare, cucinare. Da questo sono uscita fuori a cercare i miei figli. L'ho fatto inconsciamente, non mi rendevo conto che uscire in strada a cercare i miei figli e gli scomparsi significasse fare politica. Sentivo che come mamma stavo compiendo una funzione che nessuno poteva discutere, che era cercarli, trovarli, ottenere che si condannassero i repressori. E, disperatamente, incominciammo a trovarci con altre mamme; inconsciamente affrontando molte volte situazioni pericolose, senza renderci conto di fare politica. Nella misura in cui siamo andate crescendo, ci siamo rese conto che facevamo politica, e sono cambiate molte cose. A casa mia no, perché ho cercato di continuare facendo tutto, ma mia figlia sicuramente si è trovata con meno mamma di prima, perché sono sempre fuori casa. Certo la vita per una persona cambia, cambia il tempo della vita, non perché cambino completamente i valori, ma è molto difficile, molto duro questo cammino, e molto più profondo. Un cammino difficile e più tragico, ma necessario (...)

(Intervista a Hebe de Bonafini, presidentessa delle Madri di piazza di Maggio, fatta e tradotta da Maria Rosa Arona, Buenos Aires, 8.3.1987)

EX

Penso che siamo tra i pochi che riescono a rendersi conto della situazione attuale di certi paesi: l'Argentina, il Salvador, il Cile ... Noi sappiamo cosa vuol dire essere chiusi e torturati, desaparecidos, massacrati, violentati a livello psichico. Solo che siamo molto pochi a saperlo, troppo! E non c'è violenza sull'uomo che non ti faccia scattare come un cobra, tu ti ribelli, qualunque cosa sia, eh! Non si è mai ex deportati: la nostra è una condizione che non è né quella di ex, né quella di deportato. L'aver vissuto certe esperienze ti ha modellato in modo diverso, ti dà delle reazioni diverse. Non c'è scampo.

(Lidia Beccaria Rolfi, in "La vita offesa", Storia e memoria dei Lager nazisti nei racconti di duecento sopravvissuti, Torino, 1986)

Un intervento di Gilon Garcia Reinoso

(...) È impensabile pensare che uno, tutto d'un tratto, non esiste più, non ha esistenza, nemmeno a livello giuridico; non c'è dunque cadavere, né sepoltura, non è successo niente.

Il sistema era terribile; sono passati degli anni, si può evidentemente pensare che sono morti tutti, ma chi stabilisce che sono morti e in che modo? Il governo militare ha cercato di indurre i parenti stessi a dichiararli morti, ad accettare i benefici connessi alla morte, come la pensione. È una cosa molto violenta: non solo non si sono assunti la responsabilità di quelle morti, ma volevano che i familiari stessi se ne facessero carico. È già difficile in un lutto normale seppellire i propri morti, bisogna in un certo senso ucciderli; ma farsi carico dell'assassinio del proprio figlio o fratello o padre, è qualcosa di molto violento.

Molto violento non solo perché si tratta del proprio figlio o fratello, della propria sorella o madre, molto violento per tutti. È una cosa accaduta vicino a tutti noi, e penso a noi là ma anche a voi qui. Assumo il problema della scomparsa di persone come un problema che non si pone solo in rapporto all'azione repressiva e in rapporto alle conseguenze dirette, ma anche in rapporto alle conseguenze indirette. Quando accade qualcosa a livello di massa, che obbliga tutti a sottoscrivere una sparizione col silenzio, questo va oltre l'accettazione che qualcuno è scomparso, questo fa "scompare la scomparsa" (...).

Ho studiato un fenomeno che si è verificato allora, un fenomeno originale, quello delle Madri di piazza di Maggio. Ne avete sentito parlare tutti, forse molto prima che in Argentina, e questo è strano: hanno traversato le frontiere prima di penetrare trasversalmente nei vari strati della popolazione.

Vi spiego come è successo. Ci sono stati molti scomparsi e c'è stato un gruppo di madri, dapprima molto piccolo, erano sette (alcuni dicono quattordici, ma è la stessa cosa). Prima c'erano stati molti a cui erano scomparsi i genitori, i figli, il fratello o il cugino, e presentavano ricorsi alla giustizia che rimanevano senza seguito, si perdevano come nel "Processo" di Kafka. La maggior parte degli avvocati che se ne occupavano sono stati minacciati o sono scomparsi; molti sono dovuti andare in esilio. In breve, ciò cadeva nel vuoto. Allora che hanno fatto queste donne?

Nel marzo '76 il governo militare ha preso il potere. Loro hanno cominciato nel corso del '77, dunque in piena dittatura, in clima di terrore, si sono presentate al palazzo del governo. Piazza di Maggio è una piazza in cui si trovano il palazzo del governo, la cattedrale, il vecchio edificio in cui è stata proclamata per la prima volta l'indipendenza dell'Argentina e, in mezzo, una piramide, la piramide di piazza di Maggio, il simbolo dell'indipendenza. Si sono presentate al palazzo del governo reclamando i loro figli. Fin qui, non era che un tentativo personale. Naturalmente le hanno rimandate a casa sotto la minaccia delle pistole. Sono ritornate e due sono state uccise sulla strada. Sono tornate ancora. Allora hanno cominciato a chiamarle "le folli"; per il governo era un modo di denigrarle. Ma forse qualcuno ha detto loro: "Signore, circolate", e loro lo hanno preso alla lettera e hanno cominciato a circolare, ma che voleva dire circolare? Qui è la piramide, il simbolo dell'indipendenza, qui è il palazzo del governo. "Circolate, signore", e loro hanno cominciato a circolare, girano in tondo attorno alla piramide, lo fanno da anni, tutti i giovedì alla stessa ora. Prima in sette, poi in dieci, quindici, venti, poi molte di più, e altre persone che non sono le Madri si uniscono a loro, cominciano a girare con regolarità, senza gettare un grido, quasi senza parlare, tenendo solo un fazzoletto bianco su cui è scritto, un nome, una data, tanto in piccolo che quasi non si vede. Ma questo circola.

C'erano due cose. Prima gli scomparsi e poi "la sparizione" degli scomparsi. La sparizione degli scomparsi significa che tutto funziona, non c'è buco. Tutto è pieno. La proposta totalitaria riempie tutti gli spazi, risponde a tutte le domande, anzi non ci sono domande, tutto è risolto, purché ognuno marci nella direzione prevista. Ora le Madri non marciano nella direzione prevista. Marciano, non vanno da nessuna parte; in realtà girano in tondo, ma lo spazio e il tempo che erano stati congelati, del tutto bloccati, vengono rotti, un buco si produce in quell'immaginario che si voleva totale, chiuso, assoluto. Dal momento che c'è un buco in quest'immaginario, qualche cosa si produce sul piano del simbolico. D'altro canto, in un

certo senso, gli scomparsi comparivano in quanto scomparsi: c'era cioè, un'operazione in meno. C'era la scomparsa e in più la sparizione della scomparsa, e in ciò c'è qualcosa che ripone la domanda della scomparsa e lo fa in due modi. Non solo perchè le Madri la pongono realmente, ma perchè con la loro presenza affermano due cose: da una parte riportano alla luce ciò che è stato cancellato; dall'altra costituiscono una presenza di ordine diverso da quello di una domanda esplicita, è una presenza che testimonia, manifesta, significa l'assenza, la scomparsa e, in più, qualcosa'altro: che in realtà il potere non è mai assoluto. Una presenza che continua, che insiste in modo da mostrare che l'idea di un assoluto in realtà è illusoria. Niente mai è del tutto assoluto, c'è sempre la possibilità di provare a riscattare la propria vita, mettendola in gioco, rischiando. Le Madri non hanno fatto solo resistenza; ci sono state forme di resistenza privata, collettiva, ma quella delle Madri era resistenza pubblica, avveniva sulla pubblica piazza. Ha dato la possibilità di riprendere a livello del simbolo qualcosa che era minacciato in quanto sostegno di vita a livello simbolico, ha permesso di "affermare la necessità che qualcosa resti scritto"; vivo o morto, ma una traccia deve rimanere scolpita.

La determinazione delle Madri sembra assurda, assurda perchè a questo punto si può pensare che sono morti tutti. Ma esse continuano, anche ora, a riporre la questione nello stesso modo. Dicono: ce li hanno portati via vivi, ce li devono riportare vivi. Sembra completamente assurdo. Il desiderio è assurdo, domanda sempre l'impossibile. La loro richiesta ha tutte le caratteristiche della presenza, dell'insistenza di un desiderio che parte dall'impossibile ma, così facendo, rende possibile ciò che avviene a livello del simbolico, tutto ciò che ha rapporto con la morte, tutto ciò che ha rapporto con questo qualcosa che non cede alla proposta immaginaria del potere assoluto, che fa un buco in questo immaginario e che permette che qualcosa resti e circoli. È una cosa dell'ordine di una possibilità, potrei quasi dire di una sublimazione. Semplicemente, questa insistenza del desiderio si rapporta a quello che è successo fra la popolazione, soprattutto fra le classi medie. (Il gruppo delle Madri di piazza di Maggio è molto mescolato dal punto di vista delle classi sociali, in questo momento la presidentessa è un'operaia).

Ci sono stati molti più operai scomparsi che studenti e intellettuali, anche se questi ultimi sono stati tanti; c'è stato almeno un 65% di operai che sono scomparsi, e non se ne è sentito parlare molto. La presenza delle Madri si fa carico di tutto. (...)

Siamo arrivati in Argentina, di ritorno dal Messico, nel gennaio dell'81, in piena dittatu-

ra, molto prima della guerra delle Malvine e in quell'anno le Madri hanno cominciato a convocare marce pubbliche. Mi ricordo che la prima volta che sono andato a una di queste marce, sono rimasto molto impressionato: sono arrivate con delle foto, avevano un bastone e una foto.

A un certo punto diventava una marcia di resistenza, che durava 24 ore di seguito; le persone si stancavano; a piazza di Maggio c'erano dei fiori per terra, loro si sedevano, posavano i cartelli con le foto, e questo faceva pensare a un cimitero.

Non credo che fossero consapevoli, ma si trattava di una specie di cerimonia di sepoltura. La prima marcia era molto impressionante, si era in mille e non era male rispetto alle sette che hanno cominciato, anche se non era molto per città che conta otto o nove milioni di abitanti. Hanno proposto di fare una marcia pacifica dal Congresso, che era vuoto, fino a piazza di Maggio, e c'è stato uno spiegamento di forze incredibile, veramente sproporzionato. C'erano mitragliatrici, dei tipi a cavallo, carri armati, ed era interessante questa sproporzione. Un'altra volta hanno proposto che ognuno venisse con una silhouette a grandezza naturale e vuota, scrivendo sopra un nome e una data di uno scomparso; ce ne sono state 30.000 che hanno tappezzato i muri della città; era molto impressionante. Erano forme di donne incinte, di bambini, di uomini, solamente delle silhouette con nomi e date. Già non era più ognuno con suo figlio, non importava chi era a deporre quella presenza vuota, che recava un nome, una data, una scritta.

A un certo punto hanno domandato alla gente di firmare, di riportare a mano la silhouette su carta e di metterci il proprio nome; con queste si sono fatte chilometri di ghirlande che hanno attraversato Buenos Aires. Un'altra volta - era più teatrale e produceva un effetto straordinario - sono venute con maschere vuote, senza volto. Marciavano col loro fazzoletto e con maschere vuote per figurare lo scomparso. Uno scomparso senza volto, ma che figurava una sorta di senza-volto presente.

(Dall'intervento di Gilou Garcia Reinoso al convegno francese dell'85 su "Le psychanalyste sous la terreur"; pubblicato in "Les temps modernes", n. 489, aprile 1987)

DESAPARECIDOS

In nome della sicurezza nazionale, migliaia e migliaia di essere umani, quasi sempre giovani o addirittura adolescenti, passarono a costituire una categoria spaventosa: quella dei "Desaparecidos"; parola - triste privilegio argentino! - che oggi viene scritta in spagnolo da tutta la stampa mondiale.

(Da "Nunca Más", rapporto della commissione nazionale sulla scomparsa di persone in Argentina, Quaderni Asal, Bologna 1986)

Teatro Nucleo VOCIFER/AZIONE

Composizione e arrangiamenti

TEATRO NUCLEO

Direzione musicale

CORA HERRENDORF

Esecuzioni

Cora Herrendorf, Marcello Monaco, Paolo Nani, Harald Otto Schmid, Antonio Tassinari, Nicoletta Zabini

"... Se una nuova vocalità può esistere, deve essere vissuta da tutti e non da uno solo: un tentativo di liberarsi dalla condizione di ascoltatore e spettatore cui la cultura e la politica ci hanno abituati. Questo lavoro non va assunto come un ascolto da subire passivamente, ma come un gioco in cui si rischia la vita ...!".

(Demetrio Stratos)

Anni di ricerca caratterizzata da studi interdisciplinari, ci hanno permesso l'accostamento a rituali rivelati dalla antropologia e il confronto con discipline psicofisiche per lo sviluppo dell'attore.

Si concretizza con VOCIFER/AZIONE l'idea di mostrare un aspetto di tutto quello che, finora, è sempre stato un momento di ricerca privato, non spettacolare, "segreto" e circoscritto alle ore di allenamento; quel materiale che man mano ha acquistato vita autonoma e rivelato forze inaspettate: la VOCE.

Lo studio sulla VOCE ha sempre avuto una valenza singolare.

La possibilità di liberare stati di energia pura incommensurabilmente ricchi, dagli abiti culturali che la comprimono nelle profondità dell'essere.

La VOCE ci si è rivelata come un veicolo di introspezione molto importante, sebbene il contesto socio-culturale la confini entro precisi limiti di tolleranza.

È un fatto che la VOCE nasconde potenzialità impensate dell'essere umano e caratteristiche tali da incidere lo stato d'animo e lo stato di coscienza.

Tale consapevolezza ci ha spinto a cercare altre possibilità.

Fondamentale, in questo senso, è stato l'"incontro" con la generosità e la sensibilità di Demetrio Stratos, che è stato in questi anni un nostro amato riferimento ideale.

I risultati attuali di questa ricerca sono stati "composti", all'interno di un'ideale concerto per un ideale pubblico.

La VOCE è diventata canto, suono, rumore e poi musica. Concerto.



SEGNALI DI FUMO

a cura di Pietro Valenti



SEGNALI DI FUMO: IL LUOGO EVENTUALE

"La cittadella, mausoleo dei sedentari, nascondeva nelle sue pietre una realtà nomade in movimento, i suoi bastioni mineralizzavano il valore della celerità degli assalti, lo spessore delle sue mura segnalava la violenza d'urto, come la strada segnala quella della velocità". Paul Virilio - L'orizzonte negativo -

Seconda edizione nomade, che rischia di divenire istituzione, fossile da combattimento per la raccolta di nuove informazioni, vincolata in una formula viziosa e viziata di giovanil ardore.

E se non esistesse per il momento il giovane leone?

Non si parla di spirito battagliero, ovviamente, quanto piuttosto di un'età anagrafica quasi scomparsa dalla scena, o che talvolta coglie soltanto la voglia d'essere controcorrente o ancora la cocente delusione d'essere incompresi.

Eppure in questa formula c'era qualcosa, che cambierà nella sostanza, ma che è servito alla riflessione non avventata, a guidare chi come noi cercava, anche solo per un momento, il fuoco di una nuova era, di una generazione che forse ancora non conosciamo e che seppellirà la nostra con relativa facilità.

Pertanto accontentiamoci di costruire i muri di una città mentale, di un castello medievale in grado di restare per altri che verranno, per i giovani che, in fondo, carta d'identità alla mano, non abbiamo trovato.

Un luogo allora, a ben vedere, è ciò che noi cerchiamo, un'idea precisa e allo stesso tempo sfocata.

A quest'entità fisica e spaziale, etica e culturale si rivolgono le domande più urgenti del fare, produrre, organizzare teatro.

Il luogo dell'evento, reinvenzione continua

di una vitalità esuberante, terreno di sogno e di aperture, visione grandangolare per generazioni di artisti troppo spesso consumati dal non aver visto la luce.

Vicini mentalmente a questo luogo il campo della visione e della ricerca è parso come un grande scavo archeologico, esteso più che mai, costellato di dettagli, di angoli concreti e luminosi troppo avvolti ancora dalla terra dura a scavare.

Vedere è stato ancora una volta cercare, essere appostati in attesa di ciò che deve nascere dal fondo, dal quel fondo che in molti anni ha sedimentato, nella diversità della stratificazione geologica.

Troppo spesso ci è capitato che questo essere osservatori di professione fosse deviante in rapporto al vero obiettivo, offuscato dall'eccessivo amore per l'originalità, da miti ideali, o ricordi vivi di grandi epoche spettacolari.

Scivolando, traslando sul comune lavoro quotidiano, sull'apparente marginale, per condizione e non per meriti, l'oggetto, la prospettiva di questa osservazione è cambiata e sono apparse nuove figure bizzarre, piene di frastagliature e di tacche, disegni scontornati rispetto al passato, elementi attivi di un processo che, non ancora compiuto, risulta semovente, ancora sconosciuto e già imbrigliato dalle costrizioni che gravano sul futuro, dai giudizi pesanti e condizionanti nella dinamica mercantile dell'arte.

Questi oggetti non hanno nulla di banale, di marginale, di qualsiasi se osservati nella giusta luce, sono anzi l'opposto, diversificati al massimo, pieni di forme che si annidano talvolta nelle più piccole spigolosità, negli incavi di complesse personalità.

Forse, e ce lo siamo chiesti, queste forme tendono a sfuggire, perchè siamo abituati a percepire le semplici geometrie usuali o le grandi creazioni "firmate", si perdono invece

queste figure d'incontro, il loro carattere fugace, legato talvolta all'istantaneità di una visione e forse proiettato verso un'altra ulteriore lontananza dalla consuetudine.

In questo senso il luogo è l'emergenza, oltre i nomi e i singoli, variabili situazionali, alle quali tributiamo il nostro maggiore rispetto, è la necessità di fare una rassegna una propensione al confronto e alla costruzione, al gioco e non al giudizio divino.

Luogo di complessità trasparente, di visione continua e possibile sotto tutte le angolazioni, una sfera di cristallo in cui si potrebbe indovinare, intuire un futuro delle forme.

Forse luogo di transito, di passaggio verso metamorfosi diverse da quelle presenti nella nostra immaginazione.

Un luogo che sia equilibrio sottile di forze e sensibilità, certo della propria funzione stabile di catarinfrangente, propulsore oltre che dell'evidenza dell'esplicito anche dell'evidenza dell'implicito.

Luogo per una lettura sincera e scevra da raffinati pregiudizi nobiliari e platea per un'ipotetica, ricostruita, verginità percettiva che possa portare l'attenzione sul senso, scartando confezioni e nastri natalizi, rendendo visibile l'invisibile e morbido il confronto con un viluppo inestricabile di poetiche e operatività oggettivamente difficile da ricondurre sempre e comunque ai soliti modelli.

Luogo di diversità e di orientamento e non di selezione o derisoria visitazione, dove i deserti intersecandosi mantengono regole e coordinate geografiche proprie, luogo di eloquenti silenzi.

Allora al luogo e a noi, per ora, la localizzazione di linguaggi e idiomi che forse ancora non intendiamo perfettamente, che richiedono un'attenzione e un'apertura maggiori rispetto al resto, un guardare ampio e sereno.

Il luogo è per noi riassuntivo, attivo, annuale ma continuativo, grazie a una presenza nel flusso incostante, ma anche protettivo e ricettivo di rapporti non immediatamente commercializzati.

Il luogo sarà preliminare alla formazione calcarea di linguaggi già definitivi e dominanti, formulazione preventiva di una segnaletica del continuum iniziale delle storie e della funzione di ogni operatività, luogo desiderabile d'informazione e di esumazione di trasparenze, luogo eventuale di una necessità vitale.

Pietro Valenti

Robledo - Delbono - Wüppertal IL TEMPO DEGLI ASSASSINI

Scritto e interpretato da:
Pepe Robledo e Pippo Delbono
Regia: Pippo Delbono

"... ecco il tempo degli assassini!"
Jean-Arthur Rimbaud

Giacche e cravatte. Sul palcoscenico solo due sedie. Luce bianca. Una pila, una sigaretta, un giocattolo da bambino, ciglia finte, una bottiglia di birra, una lettera, un microfono, bolle di sapone. Vecchi blues, musica classica, rock, salsa, motivetti degli anni '30. Due storie parallele. Pensare di uccidere qualcuno che ami. Prendersi in giro. Imitare i Blues Brothers. Imitare Stanlio e Olio. Passerelle da music-hall. Giocare col pubblico. Raccontare delle storie. Una persona può morire per un colpo di stato in Argentina. In un altro continente una persona può morire di overdose. Quando abbiamo deciso di fare questo spettacolo insieme volevamo parlare di Rimbaud e dei poeti maledetti e dei poeti del rock e delle persone che sono vissute e morte come loro, della morte di un intero popolo, della violenza, dell'amore e della solitudine. Grandi temi. Invece ci siamo trovati a parlare di piccole cose della vita, piccole paure, piccoli sogni, piccole storie di ogni giorno. E senza volerlo abbiamo parlato di noi. Ma anche questo ci ha fatto un po' ridere. La nostra vita è così interessante da farci sopra uno spettacolo? A chi sarebbe mai potuto interessare?

Pepe Robledo è nato nel 1951 in Argentina, dove ha lavorato per 7 anni con il Libre Teatro Libre. Dopo il colpo di Stato del 1976 si è trasferito in Europa. Dal 1980 al 1985 ha lavorato nel gruppo Farfa diretto da Iben Nagel Rasmussen, attrice dell'Odin Teatret di Holstebro.

Pippo Delbono, nato a Varazze nel 1959, ha studiato teatro a Savona e nel 1983 è entrato a far parte del gruppo Farfa.

Da allora Delbono e Robledo lavorano insieme.

IL TEMPO DEGLI ASSASSINI, il loro primo spettacolo, è stato rappresentato in alcuni paesi in Europa e soprattutto in Sudamerica.

In seguito alla presentazione a Wüppertal, Pina Bausch li ha invitati a partecipare al suo lavoro.

IS THAT ALL?

"Lascerei andare per svanire
Mollerei tutto per svanire
Ma sono ben sveglio e attento.
Sono sveglio e pronto, non sto dormendo
No. Certo che no."
Bono. U2

Il rischio della caduta mi sembra molto serio. Raccontare di sé, dei propri vizi, del passato, dei sogni, delle umiliazioni subite, delle abitudini più clandestine, senza mediazioni di personaggi, di un testo, di una condizione drammaturgica data, mi sembra all'inizio dello spettacolo, leggendo la scheda di sala, guardando la scena vuota, quasi presuntuoso e, ripensando alle ingenuità e immaturità delle esperienze teatrali di molti gruppi "giovani" degli ultimi 10 anni, un po' irritante.

Man mano scorrono due uomini, uno è più giovane dell'altro, che chiaccherano, si sfottono, fumano, danzano, bevono.

Mi accorgo che tutto fluisce, ma ogni singolo frammento ha il suo giusto tempo scenico, è ben annunciato, non si consuma, sfuma delicatamente. Capisco che c'è proprio delicatezza, che questi 2 non hanno paura di essere patetici, lo diventano consapevolmente, controllano quello che fanno, e la sgradevolezza mi fa invece divertire. È tutto breve, e il sorriso è spento da Tom Waits, il loro viso e i nostri pensieri si modificano.

Loro lo sanno, neanche la musica diventa strumentale.

Ecco, giocano. Giocano con loro stessi, con me, con questo giocattolo curioso che è il teatro. Che strano cerimoniale, penso, potremmo scambiarsi i ruoli, ma penso anche che si guasterebbe tutto subito e che quei 2 ci fanno fare, minimi, patetici, leggeri e comprensibili. Strizzano l'occhio al music-hall o al cinema o al rock, ma mi fanno tendere la colonna vertebrale e mi urtano se uno dei 2 legge una lettera di dolore e di bisogno.

Si passa del tempo a guardarci, o uno dei 2 a girare la testa; non significa nulla, ma il gesto è bellissimo e teatrale, forse annuncia qualcosa, no. Subito dopo con una bottiglia di birra mi racconta di un'amicizia e di una morte in 5 minuti, drammaturgicamente ricchissimi, con discrezione e malinconia che mi arriva al cuore, portato da una chitarra che gocciola note rosse che tutti conosciamo.

Si permettono l'autobiografia questi 2, ma non annuso la presunzione di possedere vite particolari, teatralmente interessanti e degne di racconto, ma avverto il bisogno onesto di ripartire da sé stessi e diventare spettacolo di sé stessi. Finalmente non c'è la mano pesante di tanta storia di gruppi che immiseriva ulteriormente le nostre vite.

Mi sembra che non sia tanto l'ironia che fa

importante questo piccolo grande spettacolo, quanto la leggerezza, la delicatezza consensuale, e forse una certa serenità che sembrano rivelare le pause, i visi, le azioni meno evidenti dei 2.

Sì, forse questa quiete permette di giocare, di divertirsi, di voler stare insieme, di guardarci e il gioco vale l'applauso sapientemente provocato e meritato perché sono generosi e io ricevo. Goffi ma teatrali, non banali gli accostamenti, il montaggio che evita di farmi ridere quando potrei e sarebbe troppo facile. Il respiro è quello di brevi racconti di 3-4 minuti, come in Pina Bausch, cui devono almeno una carezza.

Non ci potrà essere un 2° spettacolo come questo per Pepe Robledo e Pippo Delbono, ma non c'è paura e rimane intelligenza di scena quanto basta per tentare di aprirsi al mondo e a dei personaggi veri, cioè falsi.

Alessandro Tognon

Gruppo Ersilia - Verona VEDRAI COME SI BIFORCA LA CANTINA

Interpreti: Giovanna Valussi
Annachiara Peloso
Fabrizio Adorno
Laura Corradi
Musiche: Carlo Pimazzoni
David Sylvian
Scenografia: Marco Tedeschi
Luci: Enrico Guariento
Suono: Marco Bisotto
Coreografia: Laura Corradi

"Ragnatele di rapporti intricati" abbandonate intatte dagli abitanti di Ersilia, la vera ed intoccabile essenza della città. Ogni uomo si riconosce negli altri uomini, si ammira e si disprezza attraverso di essi, impara a confrontarsi per ritrovare se stesso, a prendere e a dare come prende e dà l'aria che respira. È una legge della natura. Un uomo in isolamento inventerà qualcuno con cui parlare, un dio o un altro se stesso che possa almeno ascoltarlo se non proprio rispondergli. Questo è quello che accade ad Asterione, il Minotauro di J.L. Borges (da l'"Aleph") che, nella solitudine della sua casa-labirinto a Cnosso, inganna il tempo nell'attesa che qualcuno venga a "liberarlo": "... Fra tanti giochi preferisco quello di un altro Asterione. Immagino ch'egli venga a trovarmi e che io gli mostri la casa. Con grandi inchini gli dico: "Adesso torniamo all'angolo di prima", o "Adesso sbocchiamo in un altro cortile", oppure "Ora ti faccio vedere la cisterna che s'è riempita di sabbia" od anche "Vedrai come si biforca la cantina". A volte mi sbaglio, e ci metti a ridere entrambi".

Ho immaginato Asterione, il suo sguardo

complice mentre fa strada al suo ospite inesistente, le sue mani quando finge di toccarlo, l'inclinazione della sua testa nell'invitarlo a camminare più velocemente. In tutto questo è leggibile la presenza dell'altro e la sua silenziosa risposta. Che l'altro esista veramente o meno, quel che resta comunque è l'illusione di un filo che li lega di complicità. Anche VEDRAI COME SI BIFORCA LA CANTINA è a volte un gioco, ma non sempre amaro come quello di Asterione.

Gli interpreti parlano in maniera forte e diretta di provocazione, di seduzione, paura, lasciando dietro di sé tracce importanti, oppure raccontano il desiderio, la tenerezza, anche un solo guizzo degli occhi per lasciare un'impronta più penetrante e sottile, come un profumo che resta nell'aria anche dopo molto tempo. I segni che essi lasciano sul loro cammino sono tutti diversi, ma quelli più importanti disegnano la trama più complicata e nascosta. Si può vivere un amore e si può anche desiderarlo, immaginarlo, essere spettatori di un'offesa e sentirsi feriti. Il mondo del gesto e della parola convive con un mondo più segreto, custodito con più attenzione perché più fragile, che non è mai evidente perché può solo trasparire, lasciarsi intuire.

È il filo più sottile di tutti, una vibrazione impercettibile che lega indissolubilmente; segreti nascosti che si indovinano nello sguardo, incontri consumati solo con l'immaginazione.

Laura Corradi

LE CITTÀ E GLI SCAMBI. 4.

A Ersilia, per stabilire i rapporti che reggono la vita della città, gli abitanti tendono dei fili tra gli spigoli delle case, bianchi o neri o grigi o bianco-e-neri a seconda se segnano relazioni di parentela, scambio, autorità, rappresentanza. Quando i fili sono tanti che non ci si può più passare in mezzo, gli abitanti vanno via: le case vengono smontate; restano solo i fili e i sostegni dei fili.

Dalla costa d'un monte, accampati con le masserizie, i profughi di Ersilia guardano l'intrico di fili tesi e pali che s'innalza nella pianura. È quello ancora la città di Ersilia, e loro sono niente.

Riedificano Ersilia altrove. Tessono con i fili una figura simile che vorrebbero più complicata e insieme più regolare dell'altra; poi l'abbandonano e trasportano ancora più lontano sé e le case.

Così viaggiando nel territorio di Ersilia incontrano le rovine delle città abbandonate, senza le mura che non durano, senza le ossa dei morti che il vento fa rotolare: ragnatele di rapporti intricati che cercano una forma.

(Da "Le città invisibili" di Italo Calvino)

Coreograficamente, la partenza è lenta, faticosa. E forse è colpa della musica e senz'altro dell'intreccio dei movimenti che non trova subito un'ideale fusione col sonoro. Ma subito si nota anche un modo di aggredire la scena - letterale perché i quattro interpreti di VEDRAI COME SI BIFORCA LA CANTINA nella scena si gettano dentro a grandi balzi - piuttosto originale, privo di retorica. Ma convenzionale. I quattro interpreti semplicemente si presentano, così come alla fine della loro corsa mozzafiato si fermeranno con semplicità, senza uscire di scena.

Hanno ormai raccontato in un crescendo che culmina più o meno nella parte centrale del loro spettacolo, una fitta trama di affetti, di scontri, di litigi, di occasioni amorose mancate o parzialmente avviate. Gelosie. Piccoli vizi di vanità. Grande sfoggio di malizia. Alta temperatura energetica che non si compiace mai di se stessa ma sembra funzionale a un racconto preciso. Che sarà anche tagliato su misura per contenere qualche suggestione da "Le città invisibili" di Italo Calvino e in particolare da Ersilia, la città dei fili intrecciati, ma soprattutto svela un tessuto di emozioni e di umori giovanili del tutto autonomo. La danza di VEDRAI COME SI BIFORCA LA CANTINA è sincopata. Piccoli tocchi specialmente realistici - due baci quasi veri, uno schiaffo quasi sonorizzato, alcuni svenimenti, parecchie strizzate d'occhio, qualche spintone e altro - tagliuzzano il flusso dei movimenti e determinano le svolte tematiche secondo una partitura discorsiva, decisamente più teatrale che musicale anche se, come nel jazz, molte volte una frase (gestuale) viene prolungata, ripresa, sviluppata e poi lasciata svanire senza apparente scopo. Per capriccio.

Maliziosamente, VEDRAI COME SI BIFORCA LA CANTINA narra di un gioco. Quello del minotauro Asterione dell'"Aleph" di Jorge Luis Borges che rinchiuso nel suo labirinto a Cnosso inganna il tempo immaginandosi un compagno con cui parlare.

A questo improbabile amico il minotauro intima: "adesso torniamo all'angolo di prima", "adesso sbocchiamo in un altro cortile".

E preannuncia: "vedrai come si biforca la cantina". Grazie al meccanismo della sincope, anche Laura Corradi riesce ad innescare nella sua composizione il senso del gioco, dell'intimizzazione, della sorpresa. Così, i tocchi specialmente realistici disseminati nella sua coreografia (baci, spinte, carezze e altro ancora) servono sì per introdurre una svolta d'atmosfera e umorale, ma all'interno di una rappresentazione che è già pienamente consapevole di essere tale. In altri termini, i quattro interpreti non raccontano se stessi come avviene così di frequente nel teatrodanza adolescente.

Ma hanno già scoperto le regole mimetiche



della loro convivenza. Celano il loro segreto.

Alternandosi a coppie gli interpreti di VEDRAI COME SI BIFORCA LA CANTINA danno vita a una piccola recita nella recita. O meglio, a una danza nella danza. Qui, il loro gioco è notevolmente astuto e raffinato. Viene prima una giullarata. Laura Corradi e Giovanna Valussi formano un duetto candido, sensuale, commovente, ruspante, decorativo e perfettamente all'unisono. L'altra coppia mista "recita" invece una storia d'amore. Una specie di serissima, o quasi "Piramo e Tisbe" raccontata davanti agli abitanti di Ersilia (non ai suoi re) comunque appollaiati sopra un altissimo trono. Anche la scena aiuta il doppio gioco della Corradi. È nuda. Ma il trono bianconero e postmoderno resta in bilico tra fiaba e normalità, tra il fantasma di Cnosso e i destini futuri di giovani che fortunatamente non si stancano di far finta di fare, di far finta di soffrire e di recitare. Come il minotauro, Laura Corradi ha appreso le regole della finzione. Della coreografia. Scorrendo il suo curriculum si scopre che ha studiato con l'americana Carolyn Carlson e ad Essen con Malou Airaud, danzatrice del Tanztheater di Wuppertal di Pina Bausch. Laura ha anche una formazione di studi classici e un'esperienza vagabonda tra i mille corsi di danza moderna, acrobazia e jazz che si rincorrono a Parigi. Eppure, è molto difficile, almeno per chi osserva normalmente il suo spettacolo, risalire a queste scuole di partenza. Predomina nel lavoro della Corradi una

facilità compositiva e la ricchezza di passi e soluzioni gestuali supera l'indicazione delle varie tecniche note. Comunque, l'insegnamento di Carolyn Carlson, così fragile e vaporoso, qui si solidifica. Al contrario, la traccia compatta del teatrodanza tedesco si dirada: diventa solo un riferimento ai tanti, possibili gesti quotidiani che devono entrare nella danza per renderla più viva e più vicina a noi, come direbbe la profetessa Pina Bausch. Dunque, la sensibilità di questo VEDRAI COME SI BIFORCA LA CANTINA è prevalentemente coreografica.

Non ci sono parole. O sono pochissime e biasciate sullo sfondo. I costumi non sono troppo quotidiani, né troppo teatrali. E le musiche, assai funzionali, non sono affatto di riporto, ma composte appositamente. Con questa prima prova Laura Corradi sembra riassumere le aspirazioni di molti giovani che si avvicinano alla coreografia. Esprime il loro e il suo desiderio di rifondare un linguaggio moderno, non più postmoderno. Oggi le novità nella danza equivalgono a vere sorprese. VEDRAI COME SI BIFORCA LA CANTINA ne offre già alcune. Stanno nel ritmo, nel montaggio, nella sicurezza del disegno dei movimenti in rapporto allo spazio. E nella speciale, freschissima energia che rivacizza questo debutto. Speriamo che Laura Corradi non la smorzi di fronte agli inevitabili ostacoli della prossima prova.

Marinella Guatterini

Sagna - Verges SCHMÄH

Coreografia e interpretazione: Caterina Sagna - Tomeu Verges
Musiche: Nyman - Grieg - Lanner
Luci: Enrico Bagnoli
Costumi: Pauline-La Del Puerto
Scena: Martina Dörr

Caterina Sagna

Nasce a Torino nel 1961; studia con il "Gruppo di danza contemporanea Bella Hutter" partecipando alle creazioni della compagnia.

Dall'80 all'84 lavora alla Fenice a Venezia con Carolyn Carlson, partecipando a UNDICI ONDE, UNDERWOOD, L'ORSO E LA LUNA e alle creazioni di Yorma Uotinen: ALPHABET, ORFEO e EURIDICE (musica di Gluck), ANONYMIT.

È coautrice e interprete con R. Castello e D. Dettori di BAGNI NETTUNO.

Nell'85 ritorna a lavorare con il gruppo Bella Hutter per STABAT MATER, CONTROVENTO, LES NUITS D'ÉTÉ, SALOMÉ.

Alla Scala di Milano partecipa ad ATEM, musica di Donatoni, coreografia di Yorma Uotinen.

Collabora con Pier'Alli per la regia di DUE PARABOLE e con Carlotta Sagna per due coreografie: UN DUO, EGGS.

Nell'86 prende parte allo spettacolo STILL WATERS di Carolyn Carlson per il Théâtre de la Ville de Paris.

Tomeu Verges

Nasce nel 1953 a Olot (Gerone, Spagna). Studia danza e teatro a Barcellona e si perfeziona a Parigi.

Nel '78 lavora nella Compagnia di Matt Mathox.

Tra l'81 e l'82 è con Maguy Marin.

Nell'83 lavora con Carolyn Marcade in PE-TITS GROS, nell'84 con M. Cristine Georghiu in POLE A POLE.

All'Opéra di Parigi partecipa al MACBETH di Vitez, fa parte della compagnia "Le four solaire" di Anne Marie Reynaud.

Nell'85 prende parte ad uno spettacolo di danza e moda di Regine Chopinot.

Nell'86 lavora con Carolyn Carlson in STILL WATERS.

"Vienna. Due corpi sono stati ritrovati fra le macerie di una grande casa, alla periferia della capitale, da una delle squadre di soccorso mobilitate in seguito al bombardamento di ieri. Non si è potuto ancora procedere all'identificazione, ma si presume possa trattarsi del corpo della contessa A.M. Hoffstätter e di uno dei

suoi domestici. Il fatto che desta preoccupazione e curiosità è che la causa del decesso non può imputarsi al crollo della casa, dal momento che la stanza dove sono stati ritrovati i corpi, è miracolosamente intatta.

La polizia ha aperto un'inchiesta e ha dato disposizioni per l'autopsia.

Può essere un fatto di cronaca appena un pò misterioso come questo - davvero d'altri tempi? - a fornire letteralmente il pre-testo che viene prima, cioè il racconto di qualcosa che è già successo e che si può rievocare ovvero proseguire. L'ambiguità fra la coincidenza e la contraddizione di un incidente provocato, forse un suicidio, che aggiunge altre vittime a quelle del "regolare" bombardamento, fornisce un enigma, che forse ne contiene e nasconde un altro.

Più intimo e può darsi più importante. Quello di una relazione confusamente torbida eppure tanto classica quanto decadente, tra il servo e la padrona. È come se il "pretesto", stavolta letterale e non letterario, della catastrofe pubblica, serva di copertura e infine di rivelazione per un dramma profondo e personale. SCHMÄH è qualcosa di infamante, il "rumore" amplificato di un fatto di cronaca in cui si cela e si confonde tutta l'intimità di un legame. Troppa intimità e troppo dolcemente malata. La danza si sviluppa evocando e alludendo al teatro di questi due probabili personaggi e alle loro macerie. Caterina Sagna e Tomeu Verges sono i ballerini e i coreografi che inventano e disegnano appena il cuore di questa storia: come in ricordo si accostano ai personaggi per rinviarli alle atmosfere e alle sensazioni che rappresentano.

Allora SCHMÄH diventa il termine che indica il luogo e il momento e la decadenza, "demi mensonge sucré allant de bouche en bouche, dont le vol s'alourdit d'être trop répété, avant de se poser en métaphore indiscutée: Vienne ou la confusion des époques" (J.P. Billaud).

Vienna è scelta come spazio-tempo in cui la confusione di una relazione impossibile, poteva avere una giustificazione e un sapore. Tra lo zucchero dei dolci e la corrosione di una identica malattia, i due amanti riassumono in se stessi il colore di un'epoca.

Caterina Sagna e Tomeu Verges hanno scelto la combinazione fra un possibile fatto di cronaca e quanto vi può essere dentro di evanescente e nascosto, per raggiungere la libertà di un rapporto originale fra danza e teatro: l'intreccio di una storia e il rinvio ai suoi imprevedibili segreti, permette l'uso di un vocabolario gestuale mutuato dalla danza moderna e la possibilità della sua coniugazione con la fattura teatrale dei personaggi. La proposta di SCHMÄH - e del suo "doppio" tra il dolce viennese e la decadenza stucchevole, e ancora tra il teatro e la danza - si riconosce allora come

il giusto esito della formazione dei suoi autori: entrambi hanno un percorso di contaminazioni teatrali, negli attraversamenti e frequentazioni del mondo della nuova coreografia francese e dall'incontro avvenuto nella scuola e nello stile di Carolyn Carlson, dove Caterina Sagna e Tomeu Verges hanno avuto la loro prima esperienza di lavoro comune. Alla danza, al teatro, come accade spesso - in forza di un'inspiegata legge del gusto ovvero di un'involontaria reazione chimica - si va ad aggiungere il colore del cinema. Tant'è allora dichiararlo ed evocarlo in modo esplicito. SCHMÄH sceglie la narrazione e l'atmosfera del "film noir", ma contemporaneamente si preferisce sfruttare più della facilità degli effetti, la complessità aperta della struttura, della macchina del cinema. Mentre dunque si prova a far entrare lo sguardo dello spettatore in "soggettiva", dentro l'obiettivo che scopre l'intreccio, si propongono le rotture e le ripetizioni e le combinazioni di successive "riprese" di possibili o probabili scene da stampare. Il colore e il meccanismo del cinema appare in concreta presenza, invece che rubato come un suggerimento. Se la sequenza scorre unita e trattiene fluida la suspense di un frammento di racconto, l'intero "set" diventa all'occorrenza utile e visibile; e allora l'iterazione e la successione di diverse possibili variabili, offrono il vantaggio di un percorso di approfondimento allo spettatore, la convenienza di un più vasto materiale per la selezione personale del proprio lavoro di montaggio.

Bruna Filippi

Nutrimenti Terrestri - Messina ANTIGONE

L'intelligenza della notte

Progetto teatrale di Antonino Bruschetta e Maurizio Tricomi, liberamente ispirato all'Antigone di Sofocle.

Con: Maurizio Puglisi, Laura De Domenico, Margherita Smedile, Patrizia Salerno, Antonio Caldarella, Giorgio Bongiovanni, Giovanni Moschella, Annibale Pavone, Massimo Piparo, Salvatore Dolci.

Video: Giovanotti Mondani Meccanici (Antonio Glessi e Andrea Zingoni)

Scene: Maurizio Tricomi

Luci: Domenico Maggiotti

Musiche: Fabio Blandini

Nutrimenti Terrestri si forma dopo un lungo studio sull'opera di Samuel Beckett che culmina nella messa in scena dei TRE PEZZI D'OC-CASIONE, nel 1983. Nel 1984 Maurizio Puglisi e Antonino Bruschetta dedicano una performance a Robert Wilson coinvolgendo in

questa operazione alcuni giovani che si accostavano per la prima volta al teatro. La performance ha per titolo BOB WILSON E FIGLI MALTRATTANO I SORDI.

Da questo momento inizia uno studio approfondito sul teatro-danza e sull'immagine e il movimento come unici mezzi di espressione teatrale.

Di questo periodo sono tappe importanti le due versioni di CARMELLE AL FRUTTOSIO (1984).

Sulla base delle nuove esperienze dei singoli componenti, il gruppo comincia ad affiancare allo studio sull'espressione corporea un modello di lettura del testo contemporaneo, esperienza che culmina con la messa in scena di LECTURE ON NOTHING di John Cage (1984) e SAMUEL BECKETT SUL MARE di Antonino Bruschetta (1985).

Del 1986 sono invece IL SILENZIO DELLE CICALLE, uno spettacolo ispirato alla sceneggiatura di "Vivre sa vie" di J.L. Godard, e L'INCREDIBILE INCONTRO, uno spettacolo nato dalla collaborazione del regista del gruppo con Antonio Caldarella, del Teatro dei Mutamenti. A Maurizio Puglisi e Antonio Caldarella si affiancano come interpreti dello spettacolo tre giovanissimi: Laura De Domenico, Massimo Piparo e Annibale Pavone.

Nell'aprile di quest'anno, al Teatro Comunale di Messina è andato in scena ANTIGONE, un progetto teatrale di Antonino Bruschetta, liberamente ispirato a Sofocle, a cui hanno collaborato Antonio Glessi e Andrea Zingoni dei "Giovanotti Mondani Meccanici".

Legati ad ANTIGONE sono la produzione di un film in 16 mm, diretto da un giovane regista di Messina, Francesco Calogero, e di due video teatrali di cui SYRMA di Bruschetta/Calogero ha preso parte all'ultimo "RICCIONE TTVV - l'opera video".

Come il bisturi incidendo la carne lascia la traccia della cicatrice, così Antigone trascinandolo il cadavere del fratello Polinice per dargli sepoltura lascia la traccia della trasgressione. È questa della "traccia" la prima, evidente, chiave di lettura sul piano visuale di "Antigone, l'intelligenza della notte", liberamente ispirato alla tragedia di Sofocle e diretto da Antonino Bruschetta, autore anche, assieme a Maurizio Tricomi, del progetto teatrale portato in scena dai NUTRIMENTI TERRESTRI di Messina, promosso dal "Cise & c." e prodotto da "Arte e Spettacoli". Una traccia significativa in sé, come un quadro tagliato di Lucio Fontana, rievocato anche dal candore baluginante delle intelligenti scene di Maurizio Tricomi, pronte ad aprirsi al riaffiorare della traccia, così come si aprono, mute ma parlanti, le bianche tele di Fontana. E "traccia", taglio, sono anche le luci

frutto del sapiente mestiere di Domenico Maggiotti, ispirate in modo preannunciato alle taglienti luminosità caravaggesche. Coerenti e compiuti sono quindi gli elementi formali: in essi e con essi si agisce. Dalla stasi (la traccia) alla dinamica (il trascinarsi), entrano in ballo gli attori e l'itinerario registico di Bruschetta diventa ancora più chiaro: in scena Antigone trascina Polinice, ma c'è un a priori, il Video "Syrma, traccia d'Antigone", capace di vita autonoma, ma capace anche di uno stimolante processo osmotico con l'evento teatrale. "Syrma", affascinante parola greca, propria dell'Antigone di Sofocle, magicamente capace di riassumere il triplice significato di "oggetto" (ciò che viene trascinato), "effetto" (la traccia), la "causa" (il trascinate). Un video - dello stesso Bruschetta e di Francesco Calogero - di convincente e originale stile, motore da cui scaturisce la dinamica dell'azione teatrale, alimentato dalle musiche avviluppanti di Fabio Blandini, che cingono poi anche l'azione scenica, in modo così competente che può essere spiegato col già sperimentato sodalizio artistico col regista. Dinamica dei movimenti, collaudati nei precedenti lavori dei NUTRIMENTI TERRESTRI, dinamica delle cose, una per tutte, la divertente ma non distraente altalena-bilancia, che non solo oscilla al peso dei torti e delle ragioni di Creonte ed Emone, ma gira anche, rendendo ancor più sfumato il confine tra giusto e ingiusto. Tutto quello che attiene alla sfera materiale oggettiva è definito bene: ma Bruschetta affronta e risolve in modo francamente encomiabile anche il problema del "che" ha creato la traccia (o ne ha timore) e dei rispettivi "perché". Operazione registica totale, quindi, compiuta con oggetti ed atti, ma anche con parole dette con un'impostazione voluta degli attori, tendente a soffocare qualsiasi tentazione declamatoria, e ricavate da un'attenta e sofferta riscrittura dell'originale sofocleo. "Antigone" è così certamente la tragedia della trasgressione all'ordine costituito, ma è anche, ad esempio, la tragedia dei rapporti tra uomo e donna. È donna, Antigone, e non a caso: Bruschetta presenta tre Antigoni. La fanciulla (Laura De Domenico) innocentemente perversa, quasi consapevole dell'evento trasgressore che porrà in atto. La ribelle (Patrizia Salerno) autrice della violazione, compiuta come un imperativo categorico. La vittima (Margherita Smedile), pronta con sottile compiacimento alla ineluttabile punizione. Di fronte c'è l'universo "maschile", simbolo di un potere che esiste perché "deve" esistere, ma di cui l'uomo stesso farebbe volentieri a meno. Razionalità e irrazionalità lottano in bilico. Il Corifeo (Antonio Caldarella) assiste al precipitare degli eventi come un impotente reporter privilegiato dal rapporto preferenziale con Creonte. La guardia (Annibale Pavone) annuncia cronachisticamente l'avvenimento che viola le leggi, ma in realtà solidizza col potere supremo per il compiacimen-

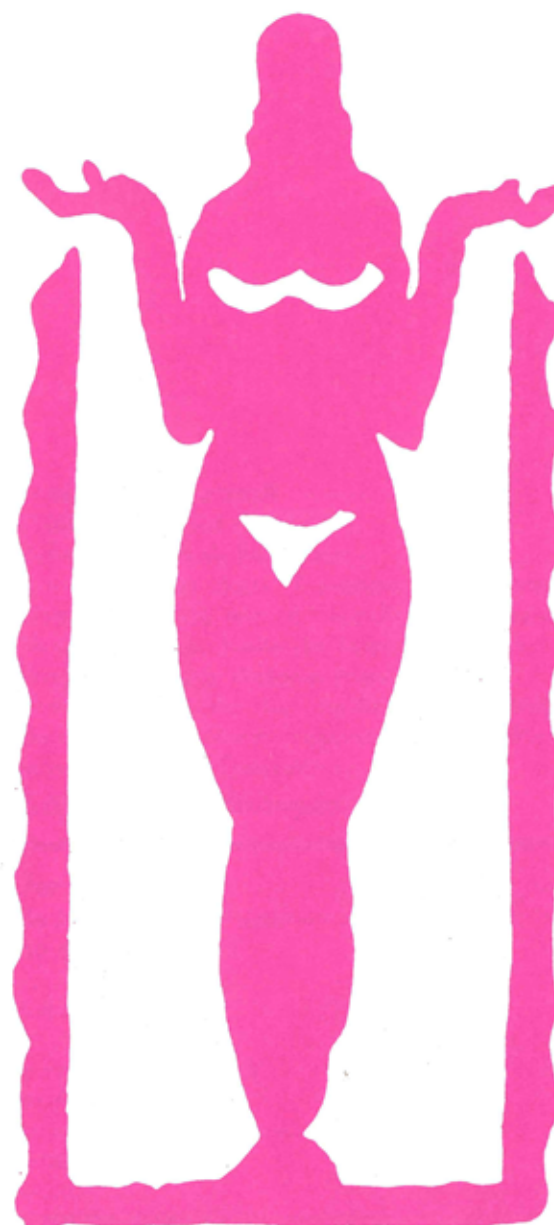
to della vita militare (un monologo tratto da Mishima) che esalta la sua componente omosessuale. Il corpo (Giorgio Bongiovanni e Giovanni Moschella) si fa forte del magistero di vita dettato dalla Storia del potere, ma deve soccombere, senza aver trovato una soluzione, quando la "Macchina dell'energia" si spegne con l'esaurirsi della pubblica autorità. Emone (Massimo Piparo) cerca vanamente una forse troppo facile risposta negli slanci dell'amore. Solo Tiresia (un potente ed efficace video dei "Giovannotti Mondani Meccanici") sa con certezza cosa è giusto e cosa è ingiusto. Ma è un oggetto inanimato, proiezione dello stesso Creonte. E Creonte (Maurizio Puglisi) ha l'onore di catalizzare il significato di una tragedia dell'impotenza e della solitudine. Per dissennata coerenza è costretto a far sfoggio dei segni del potere (i costumi, di taglio militare, sono di Vita Crupi) e deve condannare a morte Antigone per il rispetto della norma scritta. Ma l'insoddisfazione è totale e comunque disperato è l'esito. Forse però, nella labirintica spirale della "traccia" che ciclicamente riprende il suo percorso, qualcuno troverà un'alternativa al dilemma tassativo. Chi agisce (Creonte dettando la legge e Antigone violandola) viene punito: ma è sempre meglio agire che subire. E i NUTRIMENTI TERRESTRI da diversi anni hanno giustamente scelto di agire in una realtà come quella di Messina, culturalmente e geograficamente di "provincia", ma forse per questo più ricettiva e schietta. Antonino Bruschetta recepisce con estrema sensibilità i segnali sociali. Segnali di introversione, di normalizzazione, di acquiescenza, ma tuttavia suscettibili inevitabilmente di rivalizzazione, politica o sentimentale che sia. Ma anche se la scintilla della presa di coscienza tarderà ancora, occorre far scoccare almeno la scintilla della creatività, che aiuta a rischiare una notte dopo l'altra, quelle notti in cui gli accadimenti talvolta possono apparire indistinti, ma la mente diviene lucida e si esalta l'intelligenza.

Franco Cicero

Cooperativa Teatrale Nuove Proposte - Enna SALVATORE GIULIANO

Soggetto e regia di Antonio Maddeo
Con: Patrizia Fazzi, Gisella Fontanazza, Mimmo La Bianca, Lello Liuzzo, Rossella Martinez, Gaetano Mirisciotti, Rosalba Morgano, Riccardo Perricone
Maschere e carretto di G. Mirisciotti
Scelta delle musiche: Anna Guillot
Costumi: Gisella Fontanazza
Tecnico suono e luci: Giovanni Scavuzzo

Vengono presentate in successione, con la tecnica tipica del cantastorie, le tappe salienti della storia del famoso bandito siciliano Salvatore Giuliano.



Ladro e criminale, oppure vittima degli intrighi della mafia e dei politicanti, si raccontano intorno a lui molti episodi che esaltano il suo eroismo e la sua generosità, ripresi nello spettacolo con un alternarsi di momenti intensamente drammatici e di pause liriche, come l'amore tra Giuliano e una giornalista svedese narrato in forma di teatro dei burattini.

Vengono poi ricostruite le vicende dell'Esercito Volontario per la Indipendenza Siciliana (E.V.I.S.), costituito da grandi proprietari, ingenui idealisti, abili mafiosi e italo-americani, e a capo del quale Giuliano compie stragi di carabinieri, assaltando numerose caserme.

In seguito alla concessione dell'autonomia amministrativa alla Sicilia, nel 1946, i baroni e

la mafia convincono Giuliano a combattere contro i partiti della sinistra - che lottano per la conquista delle terre - ed egli compie la famigerata strage dei contadini riuniti per la festa dei lavoratori a Portella delle Ginestre, il 1 maggio 1947.

Dopo essersi ancora servita di lui, la mafia decide infine di eliminare Salvatore Giuliano, per mano del suo amico più devoto - Gaspare Pisciotta - inscenando però un falso conflitto a fuoco e la falsa uccisione del bandito ad opera di polizia e carabinieri.

Quattro anni più tardi, nel 1954, la mafia elimina anche Gaspare Pisciotta facendolo avvelenare con una tazzina di caffè dentro il carcere dell'Ucciardone di Palermo.

Un sorprendente spettacolo che, risuscitando la formula e le tecniche del teatro di strada, dal cantastorie ai pupazzi, all'acrobazia, riesce a compiere un'analisi storica di grandissima efficacia sulla figura del famoso bandito siciliano del dopoguerra.

Attraverso l'uso di effetti molto stilizzati, realizzati con maschere, mantelli ed efficaci particolari allusivi (un berretto da carabiniere, un mitra, una tazza di caffè), i giovani attori della compagnia conducono il pubblico in un viaggio drammatico e lirico che tocca le principali stazioni della mitica Odissea del bandito.

Il coinvolgimento mafioso, l'assurdo tentativo dell'indipendenza siciliana, la strage dei contadini e i tradimenti mortali.

Scene corali si alternano ad azioni che gli attori eseguono singolarmente o a coppie.

Il pubblico diviene mano a mano testimone oculare della ancor oggi oscura conclusione di una tragedia individuale e collettiva.

L'amaro e forte sapore, infine, che ci lascia in bocca la vicenda rappresentata, corrispondente alla tragicità di una realtà ancora più cruenta.

Nei colori, nella ritualità e gestualità dello spettacolo sta una grossa parte dell'anima di una Sicilia che ancora non può e non vuole dimenticare.

Ma vi troviamo anche traccia profonda di quell'immenso patrimonio di lirismo ed espressività popolare che oggi, purtroppo, va scomparendo. Ed alla fine dell'azione teatrale, la realtà diviene leggenda, negli occhi ci restano le immagini di Portella delle Ginestre, del caffè avvelenato e della madre di Salvatore Giuliano che piange il figlio morto, mentre la nostra mente deve tirare le file delle intricate vicende per sfuggire al rischio di nascondere la testa nella sabbia, cosa a cui ormai tende ad abituarci la nostra società.

Una sorpresa insomma che, arrivata dal cuore della Sicilia, non manca certo di toccare l'emozione del moderno spettatore.

Graziano Melano

LE PRODUZIONI 1986/87

Teatro dei Mutamenti **STORIA NATURALE INFINITA** **Dai sentimenti di Paul Klee**

Con: Maurizio Bizzi, Salvatore Cantalupo, Dante Manchisi, Marco Manchisi, Vincenza Modica, Antonio Neiwiller, Giancarlo Savino. Progetto e regia: Antonio Neiwiller. Hanno collaborato: Cesare Accetta, Patrizio Esposito, Stelio Maria Fragano, Loredana Putignani, Lorenzo Zambrano.

Produzione: Santarcangelo dei Teatri

Per Paul Klee

Seduto davanti al sipario
ho chiuso gli occhi

...
li ho aperti

...
il sipario è sempre lì
implacabile
mi accendo una sigaretta
lentamente si apre
vicino
a mezza luce
qualcosa si muove
più lontano
ad una certa distanza
prendono corpo i colori
un forte bagliore
si richiude.

Mi alzo
dal fondo della sala
rivedo la stessa scena
questa volta però
il tutto si svolge in piena luce.
È straordinario dedicare tutta la vita alla pittura
ed io sono qui
a confrontare tutto questo
e smonto ogni pezzo del mio teatro
per desiderio implacato di verità

e lo rimonto per desiderio incoercibile di illusione
così pazientemente
come ha scritto un amico.

Antonio Neiwiller

39

Nel mondo di Klee tra segni e poesia

Quante cose deve essere l'artista: poeta, scienziato, filosofo. Paul Klee è stato davvero tutto questo e al suo mondo polimorfo di segni e sensazioni, alla sua pittura fatta di polvere ed insonnia, abisso e luce, si è ispirato Antonio Neiwiller con uno spettacolo dalle atmosfere vivide, dense di segnali inquietanti ma anche di rarefatti abbandoni. **STORIA NATURALE INFINITA**, che il Teatro dei Mutamenti presenta qui come produzione di Santarcangelo dei Teatri, conferma le qualità di Neiwiller, uno dei talenti teatrali più interessanti nel "milieu" napoletano dell'ultima generazione. Dalle poesie e da "Diari" del grande artista svizzero-tedesco, il cammino sulle ali dell'enigma viene reso in una sequela di scene fratte dal buio, impastate su un'arena di segatura dove i corpi e i volumi si confondono, i sentimenti si cristallizzano. L'enigma, ovviamente, è quello di una pittura che rendendo il mondo invisibile perde anche la chiave dell'abisso dell'identità. Quando si cerca di decifrarla, essa ci rimanda sempre al principio delle cose: questo filosofo che dipinge, pittore di idee, cerca cosmicamente nell'opera d'arte un'allegoria o un'analogia della creazione. Segno, colore, suono, parola, nelle sue mani si equivalgono.

Frastuoni, silenzi, ansie e domande del tempo. Nello spettacolo si susseguono simboli, equivalenti visivi e sonori, articolazioni musicali di linguaggi sconosciuti, paesaggi naturali che si assottigliano. Con acuti tagli di luce, sensi penetranti di semioscurità, figure tozze senza volto che si liberano dal bozzolo di cappotti informi, ci viene narrato per sintesi e suggestione una specie di viaggio a stazioni dell'artista. Tra città sepolte e porti disegnati su un quadernetto di scuola, parchi e cimiteri, alberi in due sgorbi e pesci aerodinamici.

STORIA NATURALE INFINITA è una congerie ordinata di frammenti, di immagini che salgono dal profondo e da cui emerge la qualità di un simile percorso senza termine. Dove i corpi, i movimenti geometrici o sfiniti degli attori ci dicono con l'ansia dell'accumulo il tracciato di un segno - linea che avanza in tutte le direzioni, a labirinto.

Lo seguiamo nelle rigide fioriture di una fustella fosforescente che muta di forme, campita contro l'oscurità; nelle piste circolari e desertiche tracciate sulla rena da un passo fragile, meravigliato dalla fioritura di cristalli nel buio; nell'andamento squisitamente musicale del mozartiano Klee, che procede con grazia e ironia accompagnato dal suo invisibile violino.

Neiwiller vorrebbe abbracciare tutto, sogna con il suo artista un'opera dal respiro conclusivo. Allude spesso nello spettacolo allo svelamento, ai veli sollevati che ci restituiscono attraverso l'arte l'epifania del mondo. La sem-

plicità delle sue equivalenze è un richiamo all'artigianato di Klee, anche se nella prima parte alcune similitudini e associazioni simboliche vengono dal solito armamentario terzo teatrista. Ma l'ispirazione procede in crescendo, la fine della musica e della poesia diventa uguale anche qui al principio della pittura, al segreto del segno.

Sergio Colomba

Teatro Studio 3 LA CAMERA ROSSA

Liberamente ispirato a "Sussurri e Grida" di Ingmar Bergman

Di/con: Silvia Bevilacqua, Isabella Dalla Razione, Maria Grazia Mandruzzato, Silvia Pasello.

Collaborazione artistica: Francesco Torchia

Produzione: Teatro Studio 3 / Santarcangelo dei Teatri

La situazione di partenza è labile ma essenziale: quattro donne attendono la morte di una di loro. È per questo così aperta da permettere un lavoro di tessitura drammaturgica che si fa e si disfa come la tela di Penelope. L'attesa è la 'nostra' condizione. È l'attesa di una morte, ma pure di una risposta, di un invito, di una ispirazione, di un ordine, di una partenza. È un'attesa coatta, un obbligo ipocrita, intreccio di solitudini dove ciascuna sente la presenza dei pensieri dell'altra anche nel silenzio.

La camera indica un luogo privato, vuoto, capace di contenere, zona d'intimità dove sia possibile ricordare e sognare. La 'nostra' camera rossa è il 'nostro' teatro, luogo malato, di false cortesie, femminile passività e laboriosa inutile attività. Una rete di ricordi e promesse fatta di parole che non ci appartengono, ma che, come da copione, vanno recitate.

Un presente debole tra un'infanzia felice, ma solo in memoria, e un futuro senza sogno.

In questo luogo e in questa condizione le quattro donne vivono imprigionate in un rapporto ossessivo tra di loro, che esclude, se non in rari momenti, il mondo esterno.

Silvia Bevilacqua



PROGETTI SPECIALI

Studi per lo spettatore e per il teatro

del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera

LAGGIÙ SOFFIA

da "Moby Dick" di Herman Melville

"opera in diversi movimenti"

Con e di: Laura Colombo, Giacomo Pardini, François Kahn, Stefano Vercelli.

Regia: Roberto Bacci

LAGGIÙ SOFFIA nasce da due esigenze culturali convergenti: da un lato quella dei membri dell'ex-gruppo l'Avventura di trovare una "forma narrante" alla pratica di quella che è stata definita "cultura attiva"; dall'altro lato c'è la mia esigenza come regista di rimettere in discussione gli elementi fondanti lo spettacolo come "sistema" chiuso e definito di "funzioni".

Quando cominciamo a lavorare, nella prima fase di questo progetto, uno degli scopi principali era quello di "creare" un "luogo di esperienza" dove, soprattutto gli uomini di teatro, potessero trovare nuovi stimoli rispetto agli automatismi del loro lavoro quotidiano: un'esperienza che "spostasse" il modo di vedere la pratica artistica con cui di solito si costruisce lo "spettacolo".

Poi, con lo svilupparsi del lavoro, pur mantenendo questo aspetto di "nutrimento" metodologico, LAGGIÙ SOFFIA ha acquisito una propria autonomia come "opera intorno a Moby Dick", aperta a qualsiasi tipo di spettatore, in cui le modalità di lavoro e quindi di fruizione si presentano del tutto originali.

Per le caratteristiche tecniche che presenta, l'esperienza dentro LAGGIÙ SOFFIA è limitata nel numero degli spettatori.

Questa limitazione non ha per noi alcun valore ideologico, nè tantomeno esclusivo.

Semplicemente ogni strada che si segue presuppone un numero di viaggiatori, un sentiero di montagna, per esempio, non ha la stessa "portata" di una strada di grande comunicazione. Ma il numero relativamente piccolo di chi sale in mon-

tagna, non ha mai autorizzato nessuno a vietare questo modo di viaggiare, anzi, forse lo ha reso ancora più prezioso e necessario.

Roberto Bacci

QUENTIN

libero adattamento da "L'urlo e il furore" e "Appendice Compson" di William Faulkner

Con: Luisa Pasello

Adattamento e regia: François Kahn

1910: Quentin Compson è studente a Cambridge, Massachusetts.

Un giorno di primavera Quentin intraprende una lunga passeggiata solitaria sul fiume, durante la quale i suoi pensieri lo riportano indietro, verso la sua adolescenza, verso le grida di Benjy - il fratello idiota - nella casa di famiglia, verso quella notte d'Estate vicino all'acqua quanto scopri che Caddy, la sorella troppo amata che si era data a Dalton Ames...

I ricordi riaccendono la sua passione, e più ancora la rabbia impotente che lo ha fatto piangere invece di suicidarsi insieme alla sorella, che lo ha fatto svenire invece di uccidere il suo rivale.

Questi due percorsi, il cammino soleggiato lungo il fiume a Cambridge e il flusso di ricordi notturni della sua passione, lo portano allo stesso punto: la morte.

Il 2 giugno 1910, due mesi dopo il matrimonio di Caddy, Quentin Compson conclude la sua passeggiata gettandosi nell'acqua per non riemergere più.

Chi è la donna che evoca la caduta della Casa Compson rivivendo le ultime ore di Quentin? È un'attrice? Una medium posseduta dalle voci del passato? Un'incarnazione della bambina perduta che ha ossessionato William Faulkner durante tutta la sua vita? O Quentin?



OSPITALITÀ

43

ESCAMOT

La meravigliosa arte dell'inganno

Scritto e interpretato da Bustric

Ma chi è dunque Bustric? Un mago, un clown, un prestigiatore, un attore, un fantasista, un comico? È tutto quanto insieme con garbo ed intelligenza.

Il suo spettacolo "ESCAMOT", la meravigliosa arte dell'inganno, è un'inventiva per coniugare la magia con il teatro.

Mentre il teatro è lo specchio della vita (sorriso, riso e pianto) la Magia è non solo illusione, ma si può tramutare in Inganno. Perciò ecco ESCAMOT.

ESCAMOT è un vocabolo francese che una volta indicava l'imbonitore di piazza che usava il gioco di abilità per attirare l'attenzione del pubblico. In senso traslato ESCAMOT è diventato il gioco puro e semplice, l'inganno; il trucco viene usato oggi all'interno del vocabolario proprio dell'illusionismo per indicare il gioco di prestigio. Escamotage in un linguaggio che ci è più familiare è l'utilizzo di un pretesto per giungere ad una soluzione. "ESCAMOT, la meravigliosa arte dell'inganno", si presenta come conferenza-spettacolo in cui Bustric racconterà le proprie arti magiche nella maniera più chiara possibile con l'obiettivo di non far comprendere nulla a nessuno. L'inganno, la presa in giro, (il to-jocke) garbato e intelligente è la principale molla della comicità di Bustric.

Teatro Potlach

GIOVANNA DEGLI SPIRITI

dramma medievale da F. Schiller e P. Claudel
Con: Nathalie Menth, Ubaldo Visco Comandini, Ivan Tanteri, Daniela Regnoli, Antonio Mercadante, Karin Mauser, Thomas Waern.
Consulente drammaturgico: Sabine Heymann
Scenografia: Luca Ruzza e l'ensemble

Costumi: Fabrizia Montanari e Daniela Regnoli
Luci: Antonio Mercadante e l'ensemble
Consulente musicale: Danilo Perenzi
Musiche: Teatro Potlach
Produzione: Centro Teatrale Europeo Tino Buazzelli di Frascati
Regia: Pino Di Buduo

Il nuovo spettacolo del Potlach GIOVANNA DEGLI SPIRITI, presentato in prima mondiale alla Muestra di Valladolid (Spagna) segna un nuovo capitolo nella storia del gruppo. Per la prima volta infatti questo teatro basato prevalentemente sull'uso del corpo si fonde con un teatro letterario.

Lo spettacolo ambientato nel medioevo, si ispira ad alcune leggende nate intorno alla figura di Giovanna D'Arco.

In una scenografia che potrebbe aver disegnato un artista-artigiano del XV secolo, in un clima di ferro e fuoco tra battaglie e inquisizioni, un gruppo di attori girovaghi racconta e rappresenta la storia della vergine-guerriera qualche anno dopo la sua morte sul rogo.

E, come in un nostro possibile sogno del medioevo realtà ed illusione si confondono e lo spettatore è testimone di come nel corso di poco tempo una figura storica diventi mito popolare.



"AVEVA DETTO DI ESSERE FIGLIA DI POVERISSIMA GENTE, VERSO I QUATTORDICI ANNI AVEVA PRESO A VESTIRSI CON ABITI MASCHILI, ED I SUOI GENITORI LE AVREBBERO VOLENTIERI DATO LA MORTE FIN DA ALLORA SE AVESSERO POTUTO FARLO SENZA FERIRE LA LORO COSCIENZA. PER QUESTA RAGIONE LEI LI LASCIÒ ANDANDOSENNE IN COMPAGNIA DEL DIAVOLO.

DA QUEL MOMENTO VISSE IN MEZZO AL FUOCO, AL SANGUE, AL MASSACRO DEI CRISTIANI. E IL DIAVOLO LE APPARVE SOTTO LE SEMBIANZE DI S. MICHELE, S. CATERINA E S. MARGHERITA - COSÌ DICEVA LEI. IL DIAVOLO TEMEVA DI PERDERLA E LE DISSE: "MALVAGIA CREATURA,

NON AVERE PAURA DELLA MORTE, NOI TI PROTEGGEREMO DA TUTTI". AVEVA TANTA FIDUCIA IN LUI CHE SI PENTÌ DI AVERLO, ANCHE SOLO PER POCO, RINNEGATO.

QUANDO L'UNIVERSITÀ CONSTATÒ LA SUA OSTINAZIONE LA CONSEGNÒ ALLA GIUSTIZIA SECOLARE AFFINCHÈ FOSSE MESSA A MORTE. FU ALLORA CHE LEI INVOCÒ I DEMONI CHE SOLEVANO APPARIRLE SOTTO LE SEMBIANZE DEI SANTI, MA NESSUNO DI LORO RISPOSE ALLE SUE INVOCAZIONI. SI ACCORSE TROPPO TARDI DEL SUO ERRORE".

(Dal sermone di Jean Graverent frate predicatore, inquisitore di Francia e maestro di teologia).

TEATRO E LIBERTÀ

Conferenze e dibattiti a cura di
Claudio Meldolesi e Ferdinando Taviani

Ricorre un centenario: la fondazione, a Parigi, del Théâtre Libre.

André Antoine, nello scegliere quel nome, s'era ispirato anche ad un libro uscito l'anno prima, nel 1886: una raccolta postuma di testi teatrali, che Victor Hugo aveva chiamato "Théâtre en liberté".

Julian Beck parlò del Living come d'una "fetta di territorio liberato".

Riflettere oggi sul tema teatro e libertà vuol dire forse risalire alle fonti, ripercorrere la tradizione europea ai suoi inizi. Forse vuol dire anche guardare dietro gli ideali per capire ciò che li anima o li confonde (il teatro è specchio di realtà; è un'arma; un rito; ricerca di verità...). Certo vuol dire rivolgerci al passato più recente, in un luogo che, come Santarcangelo, "ha un passato", e ragionare liberi dagli schemi di coloro che impongono un'idea di cultura come gara allo stadio, con "primati" e "superamenti".

Teatro e libertà: libertà di chi? Da chi? Quali libertà? Quante? Quali e quante servitù?



RETROSPETTIVA

I films di Manoel de Oliveira

Manoel Candido Pinto de Oliveira nasce il 12 dicembre 1908 a Oporto (Portogallo). Entra nel mondo del cinema, prima come occasionale attore (comparsa in *FATIMA MILAGROSA*, 1928, di Lino Lupo), poi come sceneggiatore in collaborazione col pittore Ventura Porfirio e il disegnatore Sampaio. Nel 1929 comincia a girare il suo primo cortometraggio, *DOURO, FAINA FLUVIAL*. Dopo aver realizzato nel 1941 su commissione *FAMELICAP*, riesce finalmente a realizzare anche come coproduttore un suo soggetto, *ANIKI BOBÔ* (1942) che incontra giudizi favorevoli. Rimasto inattivo sino al 1956 per l'impossibilità di trovare produttori, de Oliveira realizza in quell'anno il documentario *O PINTOR E A CIDADE* (Il Pittore e La Città) sul pittore Antonio Cruz in cui il colore viene utilizzato per la prima volta in funzione espressiva. Nel 1959 gli viene commissionato *PAO* (Il Pane) e più tardi nel 1962 con *ACTO DA PRIMAVERA* (Atto di Primavera) la tecnica documentaristica di de Oliveira si definisce appieno: la realtà non contrapposta alla fantasia ma strettamente congiunta ad essa. Segue nel 1962 *A CAÇA* (La caccia) un breve apologo di stile buñueliano sulla crudeltà umana; poi nel 1972 *O PASSADO E O PRESENTE* (Il Passato e il Presente) opera che meglio compendia tutto il lavoro di de Oliveira. Il Film è il primo di tre sul tema degli "amori frustrati". *BENILDE OU A VIRGEM MAE* (Benilde o la vergine madre) del 1975 e *AMOR DE PERDICAÇÃO* (Amor di perdizione) del 1976 confermano la continuità del discorso stilistico di de Oliveira. Considerato oggi il più grande regista portoghese, malgrado i suoi films siano sempre stati realizzati tra grandi difficoltà, a partire dagli anni '70 è finalmente scoperto e riconosciuto dalla critica internazionale come uno dei più importanti e più moderni cineasti della cinematografia mondiale.

FILMOGRAFIA

- 1931 **Douro, faina fluvial** (Douro, lavoro fluviale) c.m.
- 1932 **Estatuas de Lisboa** (Statue di Lisbona) incompiuto
- 1938 **Já se fabricam automoveis em Portugal** (Finalmente in Portogallo si fabbricano automobili) c.m.
- 1939 **Miramar, praia das rosas** (Miramar, Spiaggia delle Rose) c.m.
- 1941 **Familcao** (Generalità familiari)
- 1942 **Aniki-Bobô**
- 1956 **O pintor e a cidade** (Il Pittore e La Città) c.m.
- 1958 **O coracao** (Il cuore) c.m. 16mm., incompiuto
- 1959 **O pão** (Il Pane) c.m. 24 minuti
- 1962 **O acto da primavera** (L'atto di Primavera)
- 1963 **A caça** (La caccia) c.m.
- 1964 **As pinturas do meu irmão Julio** (I Dipinti di mio fratello Julio) c.m. 16mm
- 1971 **O passado e o presente** (Il passato e il presente)
- 1974 **Benilde ou a virgem mãe** (Benilde o la vergine Madre)
- 1978 **Amor de perdicao** (Amore di perdizione) 16mm. Campos.
- 1981 **Francisca**
- 1983 **Lisboa cultural** (Lisbona, capitale culturale) special televisivo per la serie "Capitali culturali d'Europa" 16mm. **Nica, a propos de Jan Vigo** (Nizza, a proposito di Jean Vigo) special televisivo per la serie "Un regard étranger sur la France" 16mm
- 1985 **Le soulier de satin** (La scarpetta di raso)
- 1986 **Mon cas** (Il mio caso)

INTERVISTA CON MANOEL DE OLIVEIRA di Charles Tesson

"Ciò che mi interessa, è di riprodurre i sentimenti dei personaggi dei miei films. (...) L'importante per me non è soltanto di sapere le parole che dicono, ma soprattutto i pensieri che stanno dietro quelle parole. Ciò che io cerco nei miei films, quello che voglio ottenere, è di poter penetrare nel profondo dei pensieri dei miei attori, attraverso le loro espressioni, anche le più sottili".

Si può fotografare un pensiero?

"Io faccio sempre un grande sforzo per poter conoscere i soggetti che mi circondano" ci risponde Manoel de Oliveira. La sua passione per i testi, le parole, gli attori, tutto ciò che è espressione comincia qui. È l'anno 1965 e Manoel de Oliveira, in una breve intervista, ci confidava: "Ho sempre difeso il documentario perché lo considero una vera forma di cinema, ma alla fine m'interessa sempre più il materiale umano". Dopo quattro films cosa ne è rimasto di questo amore per il documentario ed il desiderio di lavorare con degli attori? Le interviste con Manoel de Oliveira sono estremamente rare. Incontrarlo è come penetrare per un istante nel mondo familiare di un cineasta a contatto con la pratica e la sua opera.

Una riflessione aperta, una circolazione permanente e stimolante dal particolare al generale, dal lavoro al film. Vi sono due modi di leggere questa intervista: vederla ed ascoltarla. Seguire la traccia del cammino paziente e rigoroso di quello che è bene chiamare un pensiero del cinema fuori da tutti i suoi limiti.

Ascoltare la voce d'un cineasta che ci racconta come, per un film o per un testo, monta "la sua baracca", così ama definire i suoi "trucchi" o i suoi "maneggi".

Artigiano, isolato, Manoel de Oliveira lo è stato sin dall'inizio per forza di cose. Artigiano, isolato, unico, Manoel de Oliveira lo è ancora ma per forza del suo cinema. La sua grandezza, il suo paradosso, viene da ciò che è insieme modesto e immenso. Modesto per il territorio che occupa. Modesto certo, estremamente prudente, per ciò che crede essere o si aspetta dal cinema, dalla sua tecnica. Immenso, lo è per l'esplorazione meticolosa di questo territorio. Curiosamente, la sua sfacciataggine, la sua folle audacia, non è altro che un'ineguagliata passione per tutto ciò che è concreto, reale. Il teatro è là, davanti a me, so che esiste, perché modificarlo? Moderno, Manoel de Oliveira lo è, a colpo sicuro. Il cinema a Manoel de Oliveira domanda poco ma si aspetta molto. Questa modernità è sin dal suo inizio strettamente legata a quell'incredibile spaziare nel territorio cinema, a questo cinema più o meno cinema. Una traversata folgorante; si dovrà un giorno visitare l'opera di Manoel de Oliveira, un periodo di oltre 50 an-

ni, come una cronaca di questa modernità. Di questa sua storia. Di questo genere di fatica di cui Lui ci parla, che è per noi, un faro. (da Vietato Fumare, Febbraio 1985)

RETROSPETTIVA

Aniki - Bobò 1942

durata 1.42' sottotitolato in inglese
O ato da primavera (L'atto di primavera) 1962

durata 1.34' sottotitolato in francese

A caça (La caccia) 1963

durata 0.21' sottotitolato in francese

O passado e o presente (Il passato e il presente) 1971

durata 1.55' sottotitolato in francese

Benilde ou a virgem mãe (Benilde o la vergine madre) 1974

durata 1.50' sottotitolato in francese

Francisca 1981

durata 2.45' sottotitolato in francese

Le soulier de satin (La scarpetta di raso) 1985

durata 6.55' sottotitolato in francese

ANIKI-BOBÒ

Da "Bambini miliardari" di Rodrigues de Freitas

Regia: Manoel de Oliveira

Sceneggiatura, dialoghi: Manoel de Oliveira

Fotografia: Antonio Mendes

Suono: Sousa Santos

Studio: Tobis Portuguesa

Produzione: Antonio Lopez Ribeiro

Interpreti: Nascimento Fernandes, Vital dos Santos, Antonio Palma, Armando Pedro, Horacio Silva, Fernanda Matos, Antonio Santos, Antonio M. Soares, Feliciano David

"Aniki-Bobò si potrebbe tradurre in italiano con "Am-bim-bò". È, effettivamente, l'inizio della formula magica che, nei giochi dei bambini, permette di determinare, senza discussione, chi farà la guardia e chi il ladro...

"Aniki-Bobò" è davvero una formula magica, poiché permette di entrare completamente nell'universo infantile, il suo verde paradiso, i suoi amori ingenui, le sue prodezze, le sue feroci rivalità. Universo multiplo ma che, comunque, non varia quasi se non per l'ambiente, poiché vi si trovano gli stessi sogni, le stesse impotenze, le stesse audacie e le stesse paure, le stesse generosità e gli stessi calcoli; in una parola gli stessi deliziosi infantilismi di tutti i cuccioli d'uomo sotto tutti i climi e di tutte le lingue.

I bambini d' "Aniki-Bobò" sono portoghesi. Vivono a Porto, nell'antica città borghese, devota e laboriosa, sulle sponde del Douro, il fiume della ricchezza e del lavoro che trasporta pagliuzze d'oro, i battelli dondolanti, carica-

ti di vino di Porto, e innumerevoli carichi e chiatte del traffico fluviale.

Lungo le sue rive scoscese si addossano i quartieri popolari, brulicanti, pittoreschi, dove fervono mille piccole attività, dove i bambini sono poveri, liberi e avventurosi.

I PROBLEMI DELL'UOMO

Devo dire che avevo delle intenzioni precise quando ho girato "Aniki-Bobò" e forse, anche, ambiziose.

Cercando di raccontare semplicemente una storia, si è avuta la pretesa di far risaltare nei bambini i problemi dell'uomo, dei problemi che sono ancora allo stato embrionale. Mettere in conflitto le concezioni del bene e del male, dell'odio e dell'amore, dell'amicizia e dell'ingratitudine.

Si è preteso di suggerire la paura della notte e dell'ignoto, l'attrazione della vita che palpita in tutte le cose attorno a noi, in contrasto con ciò che è chiuso, limitato da muri, dalla forza o dalle convenzioni.

Manoel de Oliveira

STORIA DI BAMBINI

Il film più conosciuto di Oliveira, ma anche il meno buono. Storia di bambini a Porto; uno di loro, timido, ruba una bambola in una merceria per una bambina che ama, per scavalcare il suo rivale, sicuro di sé. Il negoziante perdona il ladruncolo, regala la bambola e tutto rientra in un ordine ben poco turbato. Il difetto principale del film è di mostrare dei bambini mai intenti ai loro giochi ma aventi, con gli adulti una relativa continuità nelle mire, negli atti.

C'era una scommessa da vincere.

Non si può dire che sia stata persa, perché c'è una costante ispirazione che rende suggestive queste corse di bambini, queste sentenze emesse, queste gelosie di bambini, questa tempesta - curiosamente hitchcockiana - in una piccola mente, ma rapidamente lo spirito del disegno animato prende il sopravvento sul documentario nel quale Bazin rilevava l'impronta neo-realistica, e l'autorità o la goffaggine senza sfumature delle gesta di questi scolari che marinano le lezioni riducono Porto e la vita portuale a un ruolo molto accessorio di scenario di fondo.

Jean-Claude Biette

O ACTO DA PRIMAVERA

Regia: Manoel de Oliveira

Consulenti: José Carvalhais, José Régio

Fotografia e montaggio: Manoel de Oliveira

Suono: Fernando Jorge

Costumi: Jayme Valverde

Produzione: Manoel de Oliveira

Interpreti: la gente di Curalha (Chaves)

"L'atto della Primavera", rappresentazione popolare dell'atto della Passione, da un testo del XVI secolo, di Francisco Vaz de Guimaraes.

UNA FORMA DI COMPROMESSO

Un mattino piovoso del Marzo 1958 o '59, non ricordo esattamente; era la Settimana Santa. Percorrevi Tras-os-Montes alla ricerca di mulini che si avvicinassero a quello che avevo immaginato per il mio film "Il pane". Ai bordi della strada si presentano tutt'a un tratto tre croci in legno grezzo.

Sorpreso, ho domandato a cosa erano destinate e mi è stato detto che servivano ad una rappresentazione popolare della Passione di Cristo. Sono tornato a vederla.

Lo spettacolo era sorprendente per l'ingenuità e la spontaneità della rappresentazione, per il colore, per il movimento e la salmodia della recitazione e dei cantici.

A partire da questo momento ho pensato di fissare in immagini questo insolito spettacolo.

"L'atto della Primavera" finì per non essere un documentario. La mia prima intenzione era in quel senso, ma via via che conoscevo meglio questa rappresentazione e la convinzione degli attori improvvisati che mettevano tanto entusiasmo nei loro ruoli, ho cominciato ad essere attirato, quasi senza volerlo, da una forma di espressione più interiore, più rappresentativa dei sentimenti di quella gente, semplici, e del contenuto profondo della rappresentazione. Un semplice documentario - come fissazione di uno spettacolo anacronistico in via di estinzione - sarebbe stato più puro e apparentemente più autentico ma, veramente, mi sembrò che sarebbe divenuto un documento d'espressione meno ricco. Così, mi sono deciso per una forma di compromesso tra il documentario e la finzione, per dare più forza a questo spettacolo e a tutto il calore umano che ne scaturiva e che mi aveva così tanto impressionato.

Fu allora che fui indotto, poco a poco a passare da uno spettacolo ad una esperienza vissuta; recitare in tal modo che il pubblico passasse da spettatore a partecipante senza mai nasconderegli tutto l'artificio della rappresentazione e della ripresa cinematografica. Ed è per questo che nel film si vedono gli apparecchi e i tecnici che operano, ricreando uno spettacolo in un altro, ritagliando vita su vita, permettendo di vedere quello che questi grandi incorrotti attori sono stati capaci di esprimere.

Manoel de Oliveira

UNA SINCERITÀ PROFONDA

Il Mistero della Passione, se è per i cristiani un avvenimento al centro della storia, è per tutti gli uomini comunque uno dei miti fondamentali che possono rappresentare una inesauribile fonte di meditazione.

Né Hegel, né Nietzsche, né Sartre l'hanno ignorato.

Infatti, sotto forme diverse è sempre stato ripreso dalle arti: pittura, musica, teatro ne hanno dato versioni spesso contrastanti, e anche il cinema dalla sua nascita ha spesso ripreso questo tema profondamente umano.

In un lontano villaggio portoghese sconosciuto dai turisti gli abitanti rappresentano la Passione del Cristo secondo una tradizione che risale a molti secoli fa. Nè il testo, in portoghese arcaico, né le ambientazioni, né il modo di recitare sembrano cambiati dalle origini.

Si è molto lontani dalla messa in scena del teatro "all'italiana".

Si può anche dire che una tale messa in scena raggiunge, senza volerlo, per la sua stessa ingenuità al di là del teatro classico, le ricerche drammatiche più recenti, quelle, in particolare, che si sforzano di eliminare il palcoscenico e di integrare gli spettatori.

Visibilmente, in effetti, un "Mistero" non è fatto per essere visto da turisti curiosi.

Ed è questo, senza dubbio che ha entusiasmato Manoel de Oliveira e l'ha incitato ad utilizzare questo "documento" per farne un film.

Ma ciò presupponeva da parte sua un'altra attitudine che non quella della registrazione passiva.

Bisognava che la sua cinepresa entrasse in qualche modo, lei stessa nel gioco, con simpatia e dolcezza altrimenti il suo occhio freddamente obbiettivo avrebbe implacabilmente stereotipato l'evento e non ne avrebbe ricavato che una serie di immagini da cartolina senza interesse.

Bisognava che, come autore, de Oliveira trovasse il modo di riprendere correttamente, senza tradirlo ma con un linguaggio e secondo un orientamento che sarebbe stato suo, il senso profondo che questo "atto" riveste per quelli che lo rappresentano, anche se questi ultimi sono senza dubbio incapaci di esprimerlo chiaramente.

Amédée Ayfre

A CAÇA

Realizzazione e sceneggiatura: Manoel de Oliveira

Fotografia, montaggio: Manoel de Oliveira

Suono: Fernando Jorge, Manoel Fortes

Laboratorio: Tobis Portuguesa, Ulyssea Filme

Produzione: Tobis Portuguesa

Interpreti: Joao de Almeida, Antonio Santos, Albino Freitas, Manoel de Sa

Due ragazzi si trovano su un terreno paludoso. Uno di loro cade in un pantano e comincia a sprofondare lentamente.

L'amico, terrorizzato, chiama aiuto. I contadini e i cacciatori accorrono e formano una catena per tirare su il ragazzo. A un certo punto, la catena si rompe e anche l'uomo che gli teneva la mano resta nel fango. Mentre gli altri discutono sul responsabile di questo incidente, la nuova vittima, un monco, agita il suo moncherino e sprofonda sempre più con il ragazzo.

Questo è ciò che de Oliveira avrebbe voluto raccontarci. Ma, sembra, questa fine è stata giudicata troppo pessimista dai produttori e lui ha dovuto cambiarla: la catena umana si riunisce, le mani si tendono di nuovo verso le vittime e il salvataggio continua.

È inutile sottolineare la contraddizione che esiste fra questa fine e il resto del film. Dall'inizio de Oliveira ci mostra una realtà di non-solidarietà e violenza, in cui la definizione decisiva dovrà essere data attraverso questa "discussione de principie", affianco delle vittime dimenticate.

Da un altro lato "A Caça" era una requisitoria aperta, un'accusa alla quale ogni spettatore deve rispondere.

De Oliveira si inserisce in questa discussione bizantina e ci identifica con i contendenti, mentre ci fa responsabile della dimenticanza delle vittime reali.

E così, non esiste soltanto una contraddizione stilistica, una negazione della crudeltà e della critica generale del film; come gli si toglie anche il carico accusatorio, così il film si riduce allora alla storia d'un incidente e d'un salvataggio.

Obiezione fatta, contro la volontà di de Oliveira ma interessante per quello che comporta, ripeto che "A Caça" è uno studio sociologico attraverso il quale ci puoi sembrare un "caso estremo". Aggiungiamo che de Oliveira non cade mai nel simbolismo e che i significati della storia si staccano da soli, senza dover ricorrere a quella metafora morale che ha reso puerile tanti film pieni di buone intenzioni.

José Monleon

O PASSADO E O PRESENTE

Dall'opera di Vincente Sanches

Realizzazione: Manoel de Oliveira

Sceneggiatura, adattamento: Manoel de Oliveira

Dialoghi: Vincente Sanches

Fotografia: Acacio de Almeida

Musica: Mendelssohn ("Sorge d'une Nuit d'Été")

Consigliere musicale: Joas Paes

Montaggio: Manoel de Oliveira

Direzione di produzione: Ernesto de Oliveira
Produzione: Manoel de Oliveira
Interpreti: Maria de Saisset, Barbara Vieira, Manuela de Freitas, Albert Inacio, Pedro Pinheiro, Antonio Machado, Duarte de Almeida, José Martinho, Alberto Branco, Guilhermina Pereira, Agostinho Alves, Pedro Efe, Carlos de Sousa, Cândida Lacerda, Antonio Beringel

Vanda vedova di Ricardo, morto in un incidente, si risposa con Firmino. Dopo un anno di matrimonio, ossessionato dal ricordo del suo primo marito, si stanca di Firmino e lo disprezza.

Firmino, che non sopporta le prepotenze della moglie, si butta dalla finestra, malgrado una costituzione gracile la sua agonia si prolunga. La moglie si oppone al suo trasferimento all'ospedale.

Daniel, fratello gemello di Ricardo, ha un segreto; di fronte ai disprezzi di Vanda per Firmino e vedendo che lei non riesce a dimenticare Ricardo decide di corteggiarla, ammettendo la sostituzione d'identità fra lui e il fratello. In realtà Vanda non ha di fronte il cognato ma il primo marito. Riprendono la vita comune ma non tardano a stancarsi l'uno dell'altro e Vanda si ricorda allora dei giorni felici passati con Firmino.

Se esiste un vero uomo di cinema in Portogallo si chiama Manoel de Oliveira. Che "O passado e o presente" suscita critiche aspre anzi polemiche, meglio così. È segno che il film è qualcosa di vivo, che ci tocca tutti, per la sua qualità evidente di invenzione estetica, perché rivela (e ci rivela) ossessioni particolari di un grande artista.

Che un film ci faccia vedere cosa è il teatrale, il ridicolo, il grottesco, l'erotico e in portoghese, ed ecco lo choc di cui il pubblico e la critica avevano bisogno. "O passado e o presente" è un film sottile, avendo qui e là qualche incrinatura di ritmo e di gusto, ma non è senz'altro un'opera in mezzi toni. Bisogna evidentemente fare uno sforzo di lettura. Di più, dobbiamo avere il coraggio di guardarci attraverso questi personaggi e in questo ambiente particolare in cui ci sono alcune delle nostre istituzioni morali, le più sacre e le più intoccabili, molto del nostro renderci ridicoli e del nostro provincialismo. Un'ironia e un senso della festa che fanno di "O passado e o presente", l'opera maggiore di Manoel de Oliveira, una magnifica lezione per quelli che si definiscono intellettuali portoghesi, generalmente così privi di humor.

Non mi stupisco che "O passado e o presente", che è un film sulla realtà portoghese in uno dei suoi aspetti più nascosti (ma tuttavia non meno importanti), abbia lasciato un gusto amaro e molte incomprensioni (talvolta molto

divertenti).

Ciò mi rallegra, perché è la prova che il film fa scattare in ciascuno di noi dei meccanismi di difesa molto significativi. "O passado e o presente" è per me la cosa più sorprendente del cinema portoghese che si è visto ultimamente. Perché ci rivela un Manoel de Oliveira segreto e moderno, un Manoel de Oliveira che, a 60 anni, possiede la giovinezza impertinente di uno sguardo caustico.

Fernando Lopes

BENILDE OU A VIRGEM MAE

Dall'opera di José Régio

Realizzazione: Manoel de Oliveira

Direzione di produzione: Henrique Espirito Santo

Direzione di fotografia: Elso Roque

Musica: Joao Paes

Scenografia: Antonio Casimiro

Immagine: Tobis Portuguesa

Suono: Valentin de Carvalho

Produzione: Tobis Portuguesa, Centro Português de Cinema, Instituto Português de Cinema

Interpreti: Maria Amelia Aranda, Jorge Roll Jacinto Ramos, Maria Barroso, Augusto de Figueiredo, Gloria de Matos, Varella Silva

La giovane Benilde cresciuta in un ambiente molto religioso, vive col padre in un paese isolato da Alentejo, dove lui ha cercato di proteggerla dal mondo.

La vecchia governante avendo dei sospetti, fa visitare Benilde dal dottore Fabricio, uomo d'onore un pò agnostico e vecchio amico di famiglia, che scopre che è incinta.

Da questo momento cade una grande maledizione sulla casa.

Tutti i parenti di Benilde sono sconvolti dopo questa notizia, che nulla sembra giustificare. Benilde interrogata, attribuisce la colpa ad un intervento divino.

Eduardo, figlio di buona famiglia cresciuto dalla madre, intelligente e bravo ragazzo che sta finendo gli studi di ingegnere a Lisbona, è il cugino e fidanzato di Benilde, che ama profondamente.

Etelvina, madre di Eduardo, donna stupida della buona società di Lisbona (intorno ai 30 anni) ritiene sua nipote una simulatrice e sospetta di un vagabondo demente e deforme che qualche volta gironzola intorno al paese urlando.

Il padre di Benilde, Melo Cantos, di carattere austero e solitario, crede di essere perseguitato dal destino e pensa che sua figlia sia diventata pazza come sua madre alla fine della sua vita.

Eduardo, che in un primo momento aveva

creduto che la sua fidanzata fosse stata vittima del suo candore, finisce con l'essere disorientato, trascinato dalla passione inizia a diventare pazzo. Solamente il vecchio curato, d'animo buono, comprensivo e attaccato a Benilde che ha visto nascere, si rifiuta di credere a tutte le maldicenti accuse.

Intanto Benilde che non può sopportare questa situazione si ammala sentendo che la sua fine è vicina.

IL GIOCO DELLA VERITÀ

Benilde personaggio, è nella terminologia cattolica della sua classe - proprietari terrieri nei primi anni del salazarismo - lo scandalo, quella che sfida la fede e le credenze religiose, o più esattamente il suo metterle alla prova e allo stesso tempo mettere a nudo l'ipocrisia e le contraddizioni sociali di una classe in cui la religione si rivela essere una meschinità spirituale. La trama delle ipotesi è inesauribile: Benilde può mentire deliberatamente per nascondere ciò che, per lei e per la sua famiglia, sarebbe un fatto irreparabile: la perdita della verginità; avrebbe potuto essere violentata durante uno dei suoi viaggi sonnambuli nel giardino e mentire di conseguenza, inconsciamente; avrebbe potuto essere posseduta da una gravidanza isterica, frutto dell'ambiente in cui è nata e causa della sua natura ipersensibile e un po' troppo portata al misticismo; avrebbe potuto in ultima analisi, essere effettivamente incinta per volontà di Dio in cui lei crede, ipotesi che Régio, evidentemente, e de Oliveira, propongono per i cattolici più portati a credere nella esistenza e nell'intervento del soprannaturale nelle vicende umane. In ogni caso non è questo che ci interessa di più, ma solamente le mosse che la condizione e l'attitudine di Benilde scatenano in questo piccolo nucleo sociale ("la polvere che lei solleva" come dice de Oliveira stesso) in un gioco della verità dove ciascuno rivela la sua propria qualità morale.

Antonio-Pedro de Vasconcelos

FRANCISCA

Regia e sceneggiatura: Manoel de Oliveira (dal romanzo "Fanny Owen" di Augustina Bessa Luis)
Fotografia: Elso Roque
Scenografia: Antonio Casimiro
Costumi: Maria José Condeixa de a Branco
Montaggio: Monique Rutler
Suono: Jean Paul Mugel
Musica: João Meneses
Interpreti: Teresa Meneses (Francisca), Mario Barroso (Camillo), Diego Dorio (José Augusto)
Produzione: V.O. Filmes (Paolo Branco) 1981

Camillo - interprete e insieme narratore della storia - e José Augusto sono uniti da una profonda amicizia distrutta per sempre dall'interferenza di una donna. José Augusto ama appassionatamente Francisca e la rapisce più o meno con il suo consenso. Gelosissimo di tale amore, Camillo soffre anche di più per il fatto che il suo amico è infedele a Francisca. Capita spesso che la lasci sola per recarsi a Porto, da Maria. Un giorno, Francisca, trova una lettera che Maria ha inviato a José Augusto. José finirà per accorgersi che Francisca confida i propri (e i loro) segreti al suo amico Camillo. Ma per quanto José cerchi di saperne di più, di indagare il mistero della ragazza, non riuscirà ad avere l'ultima parola sull'amore di Francisca, perché, prima di morire, la donna si preoccupa di strappare qualche pagina rivelatrice al suo diario, vero e proprio Libro della Passione. E il mistero rimane tale anche per noi.

FRANCISCA, UN FATTO DI FAMIGLIA

L'opportunità di realizzare FRANCISCA è emersa in modo inatteso. Avevo preparato un altro film, una commedia, quando all'ultimo momento un disaccordo con l'autore della storia mi indusse a mettere da parte il progetto.

L'opportunità di FRANCISCA nacque allora perché io ero già interessato a questa storia vera - la famiglia di mia moglie vi era direttamente coinvolta - che conoscevo molto bene e da molto tempo poiché ne avevo sentito parlare molto e perché avevo letto alcune lettere di Fanny (FRANCISCA) che mio cognato conserva ancora. Camillo Casello Branco, il noto romanziere portoghese, è stato amico di José Augusto e Francisca ed ha vissuto insieme a loro questo triste avvenimento che ha luogo nel 1850; Camillo evoca gli amori infelici di Francisca ed Augusto nel suo libro "Bon Jesus do Monte".

Recentemente, la grande scrittrice Augustina Bessa Luis ha ripreso questa storia, basandosi su fatti autentici e sugli scritti di Camillo.

È questo lavoro di Augustina Bessa Luis che mi ha entusiasmato definitivamente. Ecco come è nato FRANCISCA.

Manoel de Oliveira

"Da un lato cerco una cosa concreta, molto vicina alla realtà oggettiva. Dall'altra non posso in alcun modo operare una sostituzione della realtà attraverso la finzione, dando la impressione che si tratti, però, della realtà. Anche in questo caso, devo essere molto distante per rendere il meno convincente possibile qualcosa che è stato offerto come vera realtà in sostituzione della realtà in sé. Bisogna riuscire a mostrare una rappresentazione del reale,

perché si tratta di rappresentazione, cioè di teatro, comunque. (...) Sono convinto sia bene che tutto diventi teatro davanti alla cinepresa. È per questo che non condivido i pregiudizi di tipo cinematografico, i discorsi sullo "specifico". Tutto ciò non m'interessa.

"Che cosa regola lo stile di un film? È il testo".

"I gesti del personaggio sono un'invenzione, sono miei. Meno gesti fa l'attore e meglio è.

Per esempio, in FRANCISCA, Augustina Bessa Luis ci dice, nel romanzo, che quando José Augusto convoca gli amici per chieder loro consiglio sul suo matrimonio con Francisca, s'appoggia al tavolo con due dita. Un particolare che mi ha molto impressionato. E, dunque, ho scelto tale posizione per cominciare. Succede. Dopo, ho trovato il tutto molto interessante perché è una posizione molto fine, dall'equilibrio fragile, che restituisce una sensazione di benessere. E tutte le cose di José Augusto sono così, sono fragili". Impossibile cinematograficamente, con una tecnica e uno specifico cinematografico che non esiste (è un'assurdità), rifare un testo letterario. Non è bello, è inutile e tortuoso. Noi abbiamo l'enorme possibilità del microfono per sentire e far riprodurre una voce in condizioni perfette. Non credo che il cinema sia più o meno cinema per il fatto di avere più o meno inquadrature o per il fatto di avere più o meno dialoghi. Il cinema non è questo. Il cinema è tutto. È l'assurdità di conservare tutto ciò che esiste. È il risultato della evoluzione della tecnica, è una possibilità ma non una sostituzione. Non è la sostituzione né del teatro, né delle letterature, né di niente altro. È la possibilità di fissare...".

(Da un'intervista a cura di Charles Tesson, Jean Claude Biette e Antonio Vasconcelos, in "Cahiers du Cinema", n. 328, ottobre 1981)

LE SOULIER DE SATIN

Sceneggiatura e adattamento: Manoel de Oliveira, dal poema omonimo di Paul Claudel
Consulente letterario: Jacques Parsi
Fotografia: Elso Roque
Montaggio: Janine Martin
Scenografia: Antonio Casimiro, Maria José Condeixa de a Branco, José Luis Oliveira, Eduardo Filipe, Luis Monteiro
Costumi: Jasmin
Musica: João Paes
Interpreti: Luis Miguel Cintra, Patricia Barzyk, Anne Consigny, Franck Oger, Jean Badin, Anne Gautier, Isabelle Weingarten, Denise Genée, Marie-Christine Barrault, Maria Barroso.
Produttore: Paulo Branco
Produzione: Les films du passage, Metro e Tal in collaborazione con l'Institut national de la communication audiovisuelle e la partici-

zione dell'Institut portugais de cinéma, dei Ministères de la Culture de France et du Portugal

Otto ore di film tratto da "Le Soulier de Satin" di Claudel, messa in scena una sola volta da J.L. Barrault, perché, appunto impossibile, mastodontica, enorme in tutto.

Si svolge nel 1500 quando il Portogallo era una provincia della Spagna e la Spagna il centro del mondo. Il progetto si divide in quattro giornate e quattro film, chiama in scena più di 80 personaggi d'ogni parte del mondo ed è intriso del misticismo di Claudel che tanto piace a de Oliveira. 80 personaggi che conservano, ognuno, il proprio accento.

(tratto da "Cinema e Cinema" 1982)

Studiando "Le Soulier de Satin", di Paul Claudel per farne un film, mi è sembrato che il suo autore concepiva Dio come un androgino... In questa opera maggiore, la gioia di vivere si esprime con forza, coraggio e stravaganza. Il soggetto di "Le Soulier de Satin" è quello di una leggenda cinese dove due amanti stellari, ogni anno, dopo lunghi pellegrinaggi, arrivano ad affrontarsi, senza mai poter riunirsi in nessun punto dell'universo.

Fare un film di lunghi e bei pezzi di teatro di P. Claudel è stato per me molto significativo perché al di là dell'enigma dell'amore, dell'avventura della conquista, della sete di potere, del mistero della vita e i suoi disegni, di tutto ciò che riempie il grande Claudel, mi ha dato una nuova occasione per definire nella pratica, quello che oggi è per me lo strano "pesce" che è il cinema.

Manoel de Oliveira

Il cinema di de Oliveira di "Le Soulier de Satin" è fatto del testo di Claudel, del suo essere quasi irrecitabile sulla scena è che sembra essere una sfida al teatro, che soltanto il cinema può risolvere a condizione di onorare scrupolosamente le regole teatrali incise nel testo. Dopo aver visto il film, ci si sorprende di volere risentire la frase claudeliana nel testo del pezzo. C'è in de Oliveira questa qualità naturale, dreyeriana, di dare respiro al testo scritto nella magia della parola e nella pienezza scenografica e di suscitare attivamente il piacere del suo ascolto.

Charles Tesson

AL CANE RANDAGIO

concerti a cura di Filippo Bianchi

BANDA OSIRIS

Gianluigi Carlone
Roberto Carlone
Giancarlo Macri
Sandro Berti

CLAUDIO ANGELERI ARP QUARTET

Claudio Angeleri - piano
Tino Tracanna - sassofoni
Paolino Dalla Porta - contrabbasso
Christian Mayer - batteria

THE 29TH STREET SAXOPHONE QUARTET

Ed Jackson - sax alto
Bobby Watson - sax alto
Rich Rothenberg - sax tenore
Jim Hartog - sax baritono

PIETRO TONOLO - RITA MARCOTULLI Quartetto

Rita Marcotulli - pianoforte
Pietro Tonolo - sassofono
Enzo Pietropaoli - contrabbasso
Alfred Kramer - batteria

TENUE DE VILLE

Christian Graf - chitarra
Pierre Gauthier - batteria
Olivier Magnenat - contrabbasso
Ian Gordon-Lennox - tromba

55





INIZIATIVE COLLATERALI

Compagnia Teatrale di Alessandro Gentili **L'UOMO SOLO**

da Cesare Pavese
Di e con: Alessandro Gentili

"Le parole saranno stilizzate. Il movimento sarà come un ballo.

Il racconto non deve procedere per sviluppo naturalistico di casi, ma per brusche mutazioni"

(Cesare Pavese)

Alessandro Gentili, dopo una lunga esperienza di attore nel Teatro di Ventura, si presenta per la prima volta in un "a solo".

Lo spettacolo è costruito interamente da lui: sue sono la produzione, la regia, l'interpretazione, la scenografia, la scelta dei testi e persino le brevi note musicali che suona alla chitarra o canta.

Ed è uno spettacolo duro, "finalmente" drammatico, necessario; Alessandro e il suo Cesare sembrano giocare tragicamente, tra trucchi e confessioni, in un'ora e mezzo di continuo agire: miriadi di gesti, incroci di parole gridate, sussurrate, scaldate dalla narrazione o raggellate da astrazioni solenni sulla vita e sulla morte, sui lenti attimi del dolore quotidiano.

Nel piccolo spazio claustrofobico, fuori dal tempo e inesorabilmente presente (alloggio di qualsiasi confino, camera d'albergo di qualsiasi suicidio) si consuma il "rito sacrificale" del poeta "che tentò/ma non seppe".

Piccolo Parallelo/Porto Atlantide **JEANNOT**

di Cecchi/Zappalaglio
liberamente tratto da "Diario del ladro" di Jean Genet

Con: Marco Zappalaglio, Enzo G. Cecchi, Iris Faigle, Giovanni Bolognini, Roberto Barnabè, Daniela Fini, Guglielmo Papa, Antonio Zuccarino, Luca Boschi.

Luci: Paolo Baramzoni

Collaborazione alle scene e ai costumi: Tiziana Draghi

Regia: Enzo G. Cecchi

Produzione: Piccolo Parallelo/Porto Atlantide - TNE Moline '87, con la collaborazione dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Bologna.

57

"... sia chiaro che questo mio rapporto sulla mia vita intima o su quanto essa suggerisce non sarà niente altro che un canto d'amore..." (Genet)

In "Diario di un ladro" Genet parla di sé dalla nascita al momento in cui scrive.

Niente è lineare e cronologico. Elementi del presente e del passato si mescolano e si intersecano costituendo la miscela esplosiva di un raccontare unico.

Ogni immagine rimanda l'immagine di Genet e questo tema della immagine rimandata, del sosia, del fratello nemico, del doppio è un tema ricorrente in tutte le sue opere. Sfruttando una strana somiglianza che esiste fra me e Marco, abbiamo pensato a due Genet che agiscono contemporaneamente su due piani differenziati. Genet di una narrazione che va dal '32 al '40 e il Genet narrato come narrante: mai troppo divisi, mai completamente uniti. All'inizio dello spettacolo una "Pietà" si scioglierà per ricongiungersi alla fine.

"... Genet fa comparire una folla aggroviata e folta che ci intriga e ci trasporta e si cambia in Genet sotto lo sguardo di Genet..." (Sartre)

"Jeannot" è uno spettacolo in cui esiste una narrazione: principalmente il periodo spagnolo e poi Anversa.

Esiste ritualità: cristiana, pagana e orientale. Esistono intromissioni poetiche sulla linea del racconto. Esiste il dramma della miseria e della solitudine. Esiste la passione e la rabbia. Esiste il Genet del racconto e il Genet dalla cui testa e dalle cui viscere nasce il racconto.

Esistono dieci attori ai quali abbiamo chiesto grande versatilità e compattezza per utilizzare in maniera vibrante e viscerale sia il corpo che la voce.

"Jeannot" è una rilettura che ha cercato di mantenere la fedeltà tradendo l'originale. Ho cercato la stilizzazione e il concetto più che il riferimento temporale.

Di ogni attore osservavo un lampo negli occhi, un sorriso, un muovere le mani, finché uno di questi particolari non mi evocava un personaggio. Spesso con gli attori parlavo di grandiosità, quella cui mi riferivo era sempre una grandiosità morale, mai materiale. Ho lasciato che si abbandonassero al gioco e alla complicità.

Per me anche i momenti di intervallo e di rilassamento erano momenti di costruzione dello spettacolo. Volevo delle persone vive. Un mio ruolo a volte di presenza-assenza (che attoralmente poi ho sfruttato per il mio Genet padre/madre) il mio cercare testardamente sul lavoro non le tensioni distruttive ma una armonia costruttiva, sono stati la mia forza.

Verso il finale dello spettacolo tutto diventa astratto, attraverso un gioco e un linguaggio di mani, ottengo due piani di lettura. L'azione e un parlato non frastuonabili e un altro linguaggio con le mani, teatralmente affascinante, ma capibile solo al nostro interno. Siamo diventati altro.

"... se dunque alla fine saprete vedere la sottile linea che separa il mito sviluppante dal mito sviluppato vi scoprirete la realtà che è terribile ..." (Sartre)

Enzo G. Cecchi

"... la sua autobiografia non è la sua autobiografia, non ne ha che l'apparenza. È una cosmogonia consacrata, le sue storie non sono storie: esse ci appassionano e vi affascinano ma credete che vi racconti dei fatti e vi accorgete spesso che vi sta descrivendo dei riti..." (Sartre)

Ho iniziato questo lavoro su Genet vivendolo da una prospettiva circolare. Un punto di partenza che ci eravamo dati e mi vedeva all'inizio condurre un lavoro che partendo dalla nostra esperienza creasse un'amalgama fra gli attori e ritornasse a me, avvolgendomi.

Non si trattava di riprodurre tecniche ma di

creare qualcosa di più profondo, una specie di sottotesto orientato verso la scrittura teatrale che Enzo aveva operato. Quella corrente particolare che nasce a volte fra le persone e che crea quel particolare clima di complicità pronto a dichiararsi attraverso il gioco teatrale.

C'è in Genet qualcosa che mi annichilisce, derivato dal suo particolare modo di leggere i gesti e le azioni. Questo suo segreto mi affascina, la creazione della fratellanza non per via genetica ma attraverso l'uso delle medesime azioni.

Non si trattava però di riprodurre attori simili fra di loro, pratica che non ci è mai stata sorella. Se il corpo è il perimetro dell'esperienza bisognava che ogni attore avesse in sé un pò di sangue e carne degli altri.

Questa trasmutazione del corpo si compie in Genet attraverso un vocabolario di gesti che sono traditi nella loro intenzione originaria e asserviti a un'altra logica.

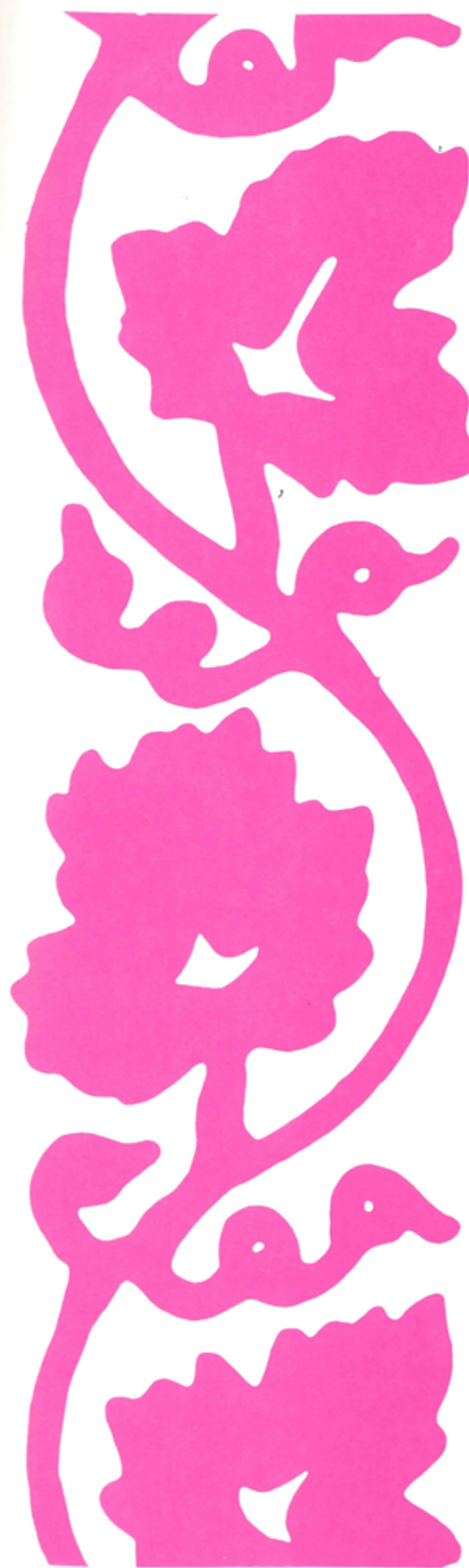
Tutto questo viene collocato all'interno di un mondo che chiamo "al maschile" in cui l'istinto viene mediato da una sorta di animalità che si pone come tratto di unione con la natura.

Mi pare che stia qua la ricercata purezza di Genet, il suo sentirsi natura e da questa farsi derivare e sentirsi parte.

È un processo questo di assimilazione e dispersione che trovo non lontano dal mestiere che ci siamo dati. Una sorta di rigenerazione continua che non ha punti d'arrivo.

"... non sono più nulla, soltanto un pretesto". (Genet) mi brilla ancora in testa e sono certo mi illuminerà ancora.

Marco Zappalaglio



Ringraziamenti:

– L'ambasciata Sovietica e l'ambasciata della Polonia in Italia per la gentile collaborazione.

– Gianfranco Gori, Europa Cinema - Rimini, l'Istituto Cinematografico Portoghese per la gentile collaborazione alla RETROSPETTIVA.

– Carla Pollastrelli per le traduzioni dal polacco;

Manuela Adorni e Mieke Norder per le traduzioni dal francese;

Mirella Rosner e Claudio Angelini per le traduzioni dal portoghese.

– Sapijnoli Editore

